



دكتور محمد رجب النجار



توفيق الحكيم والأدب الشعبي

أنماط من التناسل الضوئي لكلوري

توفيق الحكيم والأدب الشعبي

أنماط من التناسل الفولكلوري

تأليف

دكتور محمد رجب النجار

أستاذ الفولكلور

كلية الآداب - جامعة الكويت

الطبعة الأولى

٢٠٠١م



مركز للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية

Center for Human and Social Studies

٧٢٩٦٥

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

المستشارون

- د . أحمد إبراهيم الهسيوي
- د . شوقي عبد القوى حبيب
- د . علي السيد علي
- د . قاسم عبده قاسم
- مستفيد النشر: محمد عبد الرحمن هفيقي

تصميم الغلاف : منى الميسوي

الناشر : عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

- شارع ترعة المروية - الهرم - ج.م.ع - تليفون وفاكس ٢٨٧١٦٩٣

Publisher: EYN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

5, Maryoutia St., Elherm - A.R.E. Tel : 3871693

إهداء

إليها

في نبضها الصادق ..

في صمتها الناطق ..

في صبرها الخلاق ..

في زمان القرية

إلى عفاف الزوجة والصديقة

رمزاً حياً لإنسانية الإنسان

في صفاء القلب ..

في نقاء السريرة ..

في عسودة الروح ..

في زمن البرامة

أ.د. محمد رجب النجار

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إضاءة وتأسيس

الريادة : لا أعتقد أن رائداً من رواد التنوير العربى ، قد عنى - بوعى معرفى ، نقدى ، تاريخى - بفنوننا الشعبية عامة والأدب الشعبى العربى خاصة^(١) (الشفهى والمدون) قدر ما عنى به - جمالياً وفكرياً ، أدبياً وفنياً - توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) ومن ثم كانت دعوته الرائدة والمبكرة فى العشرينيات للمفكرين والمبدعين - على حد سواء - للعناية بهذا الأدب ، باعتباره تعبيراً جمالياً جميعاً عن " روح الشعب " و " قضايا المجتمع " و " ضمير الأمة " و " شخصيتها الوطنية القومية " ... « وهذه المفردات جميعها للحكيم نفسه » إذا شاء هؤلاء المفكرون والمبدعون - كما يقول - إقامة مشروعهم الثقافى والإبداعى ، وإذا شاموا حقاً أن يؤدوا رسالتهم الثقافية والحضارية ، الفكرية والإبداعية ، فى " تنوير وتشوير " الشعب على حد قوله .

من هنا تتجلى شرعية " الاعتراف " بهذا الأدب بدلاً من الاستعلاء عليه أو تجاهله وتهميشه أو تغييبه ، كما تتجلى أيضاً شرعية " استلهامه وتوظيفه " والتناص معه والتعالق به باعتباره طرفاً - وليس طرفاً - فى التعبير عن واقع الشعوب وأحلامها الجمعية ، وفى تفسير آمالها وآلامها ، تعبيراً أو تفسيراً جمالياً خلافاً لافتقده الأدب العربى الرسمى « والحكيم أول من استخدم هذا المصطلح » الذى كان فى معظمه حتى ذلك الوقت (فى العشرينيات من هذا القرن) ليس إلا " أدباً لفظياً لا إنشائياً " ، على حد تعبيره !

(١) كان من المفترض أن يكون عنوان هذه الدراسة " توفيق الحكيم والفنون الشعبية " ولما كان الأدب الشعبى بما هو فن قولى يشكل محور الاهتمام الأول عند الحكيم بالفنون الشعبية ، فقد أثرنا اختيار الأدب فى العنوان من باب التقليب أو نسبة الكل باسم الجزء .

من هنا كان هجوم الحكيم الحاد في بدء حياته الفنية والفكرية على الأدب الرسمي ، ومن هنا أيضاً كان دفاعه المستميت عن الأدب الشعبي ، بما هو شكل من أشكال الوعي الجمالي والفكري المعبر عن حدس إبداعى عند الحكيم ؛ بضرورة فتح آفاق جديدة لفن المسرح وغرس خطابه في بنية الثقافة العربية خارج دائرة التبعية الغربية .

مشايخ الريادة : شرع الحكيم منذ البداية وفي إطار مشروعه الإبداعى يستلهم الأدب الشعبى بكل أنماطه التعبيرية ، من أساطير وحكايات ونوادر وأغان شعبية ... إلخ ؛ استلهاماً جزئياً أو كلياً في معظم أعماله الإبداعية ، المسرحية والروائية ، على نحو ما هو معترف به بين نقاده ودارسيه على نحو من الأنحاء . وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تجليات النص الشعبى^(١) وتظهره وموضعه في تأسيس أو تكوين المشروع المسرحى للحكيم - إبداعاً وتأصيلاً ، تأليفاً وتجريباً - على مستويات متعددة ، ربما كان أكثرها أهمية هنا والآن : المستوى الموضوعاتى ، والمستوى التجريبى ، والمستوى النوعى أو التأصيلى (البحث عن قالب مسرحى عربى الهوية) ، والكشف عن تنوع أنماط التناص الفولكلورى في النص الحكيمى ، على نحو يلقى عليه ضوءاً جديداً لأول مرة ، ليس لأن الأدب الشعبى عند الحكيم - كما يقول نقاده ودارسوه - رافد ثمر من روافد التجربة الإبداعية فحسب ، باعتباره «إطاراً» للنص المسرحى ، أو «قناعاً» تتشكل من خلاله أو تتجلى به رؤية الحكيم للعالم ، بل هو - في الوقت نفسه - " مُحفِّزٌ " إبداعى نشط أيضاً - على المستويين البنائى والوظيفى أو التركيبى والدلالى - بما هو حافظ لبناء " الوقائع " وبما هو حافظ لتنشيط " الدلالات " فى آن .

هذه القراءة الفولكلورية للحكيم سوف تأخذ خطوة أخرى إلى الأمام بهدف الوقوف - بمنهج نقدى تناصى - على منابع هذه التجربة ومصادرها الأولية ، كاشفة لأول مرة عن جذورها

(١) يقصد بالنص الشعبى من الآن فصلاً : كل أنماط الإبداع الشعبى الشفاهى والمدون التى تنطوى عليها الثقافة الشعبية المتمثلة فى الكلمة والنخمة والحركة وتشكيل المادة ؛ ابتداءً من الإبداع الأدبى (كاللحاح ، والتشثيل الشعبى ، بما فى ذلك الأوجوز وخيال الظل ، والحكايات الشعبية والأمثال والعبارات الدارجة والمسكوكات اللفظية والألفاظ الشعبية ... إلخ) وانتهاءً بجماليات العفوس والمعتقدات والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية ، مروراً بجماليات التشكيل الفنى والتعبيرى والحركى (كالرقص والألعاب والرسوم الجدارية واللوحات الشعبية .. إلخ) .

وأصولها النصية الشعبية التي لم يسبق لنقاد الحكيم ودارسيه الإشارة إليها ، أو الوقوف على دلالتها ورموزها الثقافية السائدة في الثقافة الشعبية ، وكيف تعالق معها أو تقاهى فيها الحكيم (من غير أن يعلن ذلك ، تصريحاً أو تلميحاً) على نحو تناصى باحث عن أنماط التفاعل أو التداخل النصوى وآلياته وطرائق اشتغاله وغاياته ووظائفه وعلاقاته وتعالقاته بالسياقات المتعددة ، أو البنى السوسيونصية (المعرفية والثقافية ، السياسية والتاريخية ، المحلية والعالمية) التي تم فيها إنتاج بعض نصوصه الإبداعية التي اخترناها - في هذه الدراسة - بمثابة عينة مختارة ، ليس فقط لأن أصولها الفولكلورية أو مضامينها الثقافية غير معروفة فحسب ، بل لأنها أيضاً تشترك من حيث الوظيفة - بالمعنى الفولكلورى - في حقل دلالى أو ثقافى واحد ؛ يمثل هماً سياسياً وثقافياً في فكر توفيق الحكيم وإبداعه المسرحى (رؤية الحكيم للعالم) .

ملاحظتان منهجيتان : ربما كان الأجدى والأجدر - في مثل هذه القراءة التناصية - أن نعهد لها بملاحظتين ؛ إحداهما إجرائية ؛ تتعلق بمرجعية التناص (الفولكلورى) ، بما هي محددة هنا فقط بالنص الشعبى غير المعروف (المحلى والقومى ، الشفاهى والمدون) في علاقته وتعالقه بالنص الحكيمى . وأخرى منهجية متلازمة معها ؛ تتعلق بالتعرف على الحكيم - باعتباره الذات المبدعة - وعلى تكوينه الفولكلونفسى (الفولكلورى والنفسى) والسوسيوثقافى من حيث هو تعريف ذاتى يشكل الخلفية النصية عنده ، أو بالأحرى الإطار المرجعى الذى انطلق منه الحكيم فى معظم نصوصه الإبداعية ، وذلك بالقدر الذى يكشف فقط عن مدى تغلغل النص الشعبى فى تشكيل الوعى الوجدان والمعرفى والنقدى للحكيم منذ سنوات الطفولة الأولى ؛ باعتبارها " سنوات التكوين " وكيف تأثر الحكيم - مبدعاً - بهذا التكوين الفولكلورى - إن صح التعبير - فى تخليق وتشكيل نصوصه الدرامية (المسرحية) والسردية على سواء ، وفى تحقيق مشروعه المسرحى . وهذا يعنى بدهاء أن نصوصه - فى ضوء نظرية أو بالأحرى منهج التناص - ليست إلا نصوصاً مختزقة ؛ متلاقحة أو متعاقبة مع نصوص أخرى ، وتأتى فى مقدمتها النصوص الفولكلورية ؛ باعتبارها جوهر نصوص الثقافة الشعبية وموضع التنبير الثقافى والجمالى فى الذاكرة الجمعية التى تتفق بالضرورة مع الوظيفة الجمعية للإبداع المسرحى ، بل إن المسرح نفسه فعل جمعى .

أما قيل : فهذا الكتاب ليس دفاعاً عن الفولكلور ... ولا تحاملاً على الأدب الرسمي ... وإنما هو محاولة لإعادة اكتشاف الحكيم من وجهة نظر باحث فولكلورى يسمى - بأدوات نقدية معاصرة - ليس بهدف الكشف عن جدوى استجابات الحكيم الفولكلورية فى تأسيس مشروعه الإبداعى فحسب ، بل أيضاً لقراءة بعض نصوصه المسرحية قراءة كاشفة عن النصوص الفولكلورية / الأصل فقط ؛ بما هى نصوص سابقة تفاعل معها الحكيم فى نصوصه المسرحية ؛ بما هى نصوص لاحقة ، تفاعلاً نصياً جديلاً إلى حد التماهى فيها أحياناً ، وعلى نحو جعل هذه النصوص الفولكلورية / الأصل تغييب تماماً - فى حقيقتها عن كثير جداً من نقاد الحكيم ودارسيه على كثرتهم حتى الآن . (وهذا يعنى أن هذه الدراسة لن تتناول نصوص الحكيم الروائية والمسرحية التى اتفق نقاد الحكيم ودارسوه على أصولها النصية ومصادرها ورموزها الفولكلورية الذائعة) .

مثل هذه الرؤية المنهجية هى التى حكمت اختيارنا لنصوص هذه الدراسة ، بما هى نصوص فولكلورية مجهولة ، أو معروفة على نحو خاطئ ، أو غير دقيق . فكان بعضها من مسرحياته ذات الفصل الواحد ، وبعضها الآخر من مسرحياته الطويلة .

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد مرة أخرى أن قراءتنا لهذه النصوص محددة بمنظورها الفولكلورى الباحث عن أوجه مظهر النص الشعبى الذى لا يزال مجهولاً - من حيث هو مناص - فى النص المسرحى ، وبيان علاقاته أو تعاقباته التى تربط الخطاب المسرحى الحديث بالخطاب الشعبى الموروث ، فيما أطلقنا عليه : أنماط التناسخ الفولكلورى ، وذلك على النحو التالى :

- ١ - مسرحية نهر الجنون (١٩٣٨) نموذجاً للتماهى النصى .
- ٢ - مسرحية مجلس العدل (١٩٧٢) نموذجاً للتوالد النصى .
- ٣ - مسرحية السلطان الخائر (١٩٦٠) نموذجاً للتناسخ المضمر .
- ٤ - مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجاً للميتا - تناسخ .

بما هى نصوص لم يكشف عن أصولها الفولكلورية الحقيقية المتناسخة أو المتعاقبة معها حتى اليوم ، أو كان قد أشار إليها الدارسون على نحو خاطئ ، أو غير دقيق . الأمر الذى يحتم على دارسى الفولكلور عامة والأدب الشعبى خاصة أن يدلوا بدلوه فى هذا المجال ،

لعل فيه بعض الفائدة لدارسى مسرح الحكيم وتقاده ، غير ما يسمى بالدراسات أو المعارف العلمية المتضافرة Interdisciplinary .

كما يحتم أيضاً على علماء الفولكلور العرب أن يعرفوا للحكيم موقعه (التاريخى) وموضعه (العلمى) من تاريخ ظهور أو نشأة علوم الفولكلور والدراسات الشعبية فى بلادنا وجامعاتنا ، وأن يقدروا للحكيم دعوته الرائدة والمبكرة للعناية بالتراث الشعبى العربى المذون والشفاهى - جمعاً وتصنيفاً ودراسة - يوم لم يكن ثمة صوت إلا صوته ، قبل أن تظهر إلى الوجود بأكثر من ربع قرن دعوة جيل الرواد الأكاديميين من علماء الفولكلور فى مصر والعالم العربى (١) .

وكان الحكيم يتغيا من وراء دعوته يومئذ غايات علمية وثقافية وفنية وحضارية ، سوف نأتى على ذكرها " على لسانه " فى هذه الدراسة ، وحسبنا هنا أن نشير إلى أن دعوته الرائدة للعناية بهذا التراث الشعبى ودراسته هى - كما يقول - سبيلنا الأمثل إلى معرفة أساليب استلهامه فى الثقافة والفنون والآداب العربية استلهاماً معاصراً ، ديناميكياً لا استاتييكياً ، وكيفية الاشتغال عليها ، على نحو يثرى حياتنا الثقافية والعلمية والفنية والأدبية على حد سواء . مثلما هو سبيلنا - كما يقول - إلى غرس الظاهرة المسرحية المستحدثة فى بنية الثقافة العربية ؛ من حيث النص والموضوع والقالب والعرض والاتجاه الفنى ... إلخ . وقد جعل ذلك كله نصب عينيه فى مؤلفاته الفكرية وأعماله الروائية والمسرحية جميعاً كما يعرف معظم دارسيه ، وعلى نحو تأمل معه هذه الدراسة فى الكشف عن بعض منابعه الفولكلورية غير المعروفة لهم من قبل ، وذلك بشىء من التفصيل العلمى الدقيق ، ويأمل صاحبها معها - وهو متخصص فى علم الفولكلور - ألا يكون متطفاً على مائدة النقد الأدبى أو المسرحى ، وألا يكون دخيلاً على علمائه المتخصصين . وحسبه سعياً محاولته لفهم اشتغال النص الحكيمى (المسرحى) وانفتاحه المبكر على النص الشعبى وتعالقه معه ، على نحو تأسيسى غير مسجوق . لعلنا فى هذه المحاولة نلقى بعض الضوء الجديد على توفيق الحكيم مفكراً

(١) للأمانة التاريخية ، ذكر لى أ.د. حسين مؤنس رحمه الله مشافهة أنه كان أول مصرى يكتب مقالاً فى أوائل الثلاثينيات يدعو فيه إلى دراسة الفولكلور . ووعدنى بإعطائى نسخة منه . ولكن ظروف القرية حالت دون ذلك ، ولكنى أسوق هذه الملاحظة للأمانة العلمية ، والرجل اليوم فى ذمة الله .

ومبدعاً ، على الرغم من مئات البحوث وعشرات الدراسات الأدبية والنقدية عنه وعن مشروعه المسرحي - تحديداً - بما هي محاولة للدراسة كما هو مخطط لها منهجياً ، وعلى نحو يصب في مجرى رئيسي واحد هو (الأدب الشعبي) وكيفية (توظيفه) درامياً ودلالياً - في بعض نصوصه المسرحية - عبر قراءة أو مقارنة نقدية محددة سبيلها الاستضاءة بنظرية التناسخ ، ومن ثم تجد هذه الدراسة نفسها في صلب العملية النقدية بالضرورة ، ويجد صاحبها نفسه مثل " الضيف الثقيل " أولى مسرحيات الحكيم (١٩١٩) على مرائد الآخرين ، وراجياً ألا يكون كذلك .

وأما بعد : في ضوء نظرية التناسخ التي اتخذتها هذه الدراسة منهجاً لقراءة النص الحكيمى ، أو مقارنته نقدياً ، فالسائد بين أصحاب هذه النظرية أن التناسخ شيء لا مناص منه في النصوص الإبداعية ، قديمها وحديثها ، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومعطياتها التاريخية والثقافية - بالمعنى الشامل للثقافة - ومن ثم لا فكاك لمنتج النص أيضاً من تكوينه الشخصى ، الذاتى والجمعى ، أعنى لا فكاك له من ذاكرته النصية "فأساس إنتاج أى نص هو معرفة صاحبة للعالم ، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقى أيضاً" (١) بما هي خلفية مرجعية أساسية في عميلتى إنتاج النص وتلقيه ، قراءته ومشاهدته ، إخراجه وعرضه جميعاً ، وهذا هو مفهوم الخطاب المسرحي في هذه الدراسة (٢) (بكوناته الثلاثة : نص التأليف ونص الإخراج ونص العرض) لكننا في هذه الدراسة سوف نعنى فقط بالمكون الأول وحده (النص المسرحي) ، ليس لأهميته فحسب ، وببل لأن الدراسة نفسها معنية بالخطاب الأدبي (الشعبي والمسرحي) أساساً .

ومن المعروف أن الحكيم - عبقرى الحوار في الخطاب المسرحي العربى - هو أيضاً عبقرى الحوار مع الخطاب الشعبى العربى ، يبحث عنه وفيه ، فإذا ما تلقاه اختزنه في ذاكرته النصية تلقائياً ، بعد امتصاصه وهضمه على حد تعبيره ، فإذا ما " اغتترف " منه حاوره أو تحاور معه

(١) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناسخ) ص ١٢٣ . المركز الثقافي العربى ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .

(٢) حول مفهوم الخطاب المسرحي (خصوصية الخطاب ، خصوصية القراءة) انظر مقالاً بهذا العنوان بقلم عبد المجيد شكير ص ص ٧ - ١٣ في مجلة البيان ، الكويت ، العدد ٣٥٧ أبريل ٢٠٠٠ .

ثم تجاوزوه في بنيتهم النوعية إلى بنية نوعية مفايرة (مسرحية أو قصصية) تنطوي على إنتاج أو تكوين دلالات جديدة ، بحسب الموقع والموضع ، أو بحسب المقام والمقال . لذلك كان طبيعياً أن تسعى هذه الدراسة إلى " موضعة " نصوص الحكيم المختارة للدراسة مكائياً في خريطة الثقافة العربية - بمعناها الأنثروبولوجي - التي ينتمى إليها ، وزمانيًا في حيز تاريخي محدد ، لتلمس دروب الانتلاف والاختلاف ، تحقيقاً لما بين النص والسياق من تفاعل على رأى التوليديين .

بمثل ذلك يتشكل الإطار المرجعي لقراءتنا للنص المسرحي في هذه الدراسة ؛ فهي لن تقف عند ولوجنا لعالمه النصي في علاقاته وتعالقاته ، في تناصه واشتغاله مع النص الشعبي وحسب ، بل تتجاوزه أيضاً إلى المتناسخ للمنتج الذاتي (كالنشأة والتكوين والتربية والفكر ... إلخ) . والمتناسخ الخارجي (كالراهن الثقافي والسياسي والاجتماعي والفني ... إلخ) . مما يجعل لغة التناص هنا تتشكل قراءتها من مجموعة من الاستدعاءات الذاتية أو " خارج - النصية " ابتداءً من عتبات النص وتعالقاتها مع النص نفسه أو مع نصوص أخرى للحكيم وسياق إنتاجها ، وانتهاءً بتعالقاتها مع نصوص أخرى معاصرة لمؤلفين آخرين ، مسرحية أو روائية ، تشكل في مجملها رؤية بعينها للعصر أو المرحلة التاريخية التي تعالقت فيها نصوص هذه المرحلة ، وكيف تم إدماج ذلك كله (التناص الذاتي - الخارجي) وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد وتعالقة معه .

ومن المدير بالذكر أن مثل هذه القراءة الفولكلورية - التناصية سوف تتوالد أو تتناسل أو تتوالج بدورها فيما بينها بحثاً عن أمرين :

١ - مدى إسهام النصوص الشعبية في توليد النصوص المسرحية للحكيم ، وتحقيق مشروع المسرحي .

٢ - مدى إسهام النصوص المسرحية للحكيم ومشروعه المسرحي في إبراز النصوص الشعبية ذاتها ، وتفجير معناها - الظاهر والخفي - وإعادة إحيائها وقراءتها وتفسيرها في زمن اندثار التراث الشعبي .

وسبيلنا إلى عقد المقارنات النصية بين ما هو مسرحي وما هو شعبي سوف يتحدد بالأطر الزمانية والمكانية لكلا النصين ، وبالشخصيات والوقائع (الأحداث أو الوحدات السردية) لكليهما ، على نحو يكشف - على المستوى الدلالي خاصة - عن مدى التماهي أو التوازي ،

المشابهة والاختلاف ، التشابه والتضاد ، التماثل والتعارض ، التماثل والتجاوز بين هذه النصوص جميعاً (١) .

وفي ضوء هذه العلاقة ، علاقة المجاورة والمجاورة ثم المجاوزة ، تتجلى المعانى الناتجة عن تلك العلاقة التى يوجد بها الطرفان معاً ، وتتحدد هوية التناص وتنوع أقطابه ، على النحو الذى انتهت إليه قراءتنا للنص الحكيمى ومشروعه المسرحى ، تأسيساً وتأصيلاً ، تأليفاً وتجهيلاً .

وفي الحالين ؛ فإن هذه الدراسة تسعى إلى تشخيص ظاهرة جديدة فى مسار المسرح العربى الحديث ، بقدر ما تنفياً تلمس مفاصل التناص الأساسية من خلال تقصى واقع النص الشعبى (جذوره ، أصوله ، نصوصه اليكر ، مكوناته الإبداعية) كما ورد فى مصادره الأصلية ، المخطوطة أو المطبوعة ، وكيفية إنشاء نص مسرحى حديث على تخومه القديمة ، وفى إقامة علاقة جدلية بينهما ، تتجلى من خلالها خصوصية النص الجديد وتفردته وتمايزه ، بوصفه نصاً قائماً بذاته ينطوى على سماته الخاصة ومكوناته الذاتية ، فى بنيتها النوعية ؛ التركيبية المتعارف عليها بين المنتج والمتلقى ، وفى مستواه الدلالى المفارق لمتناصه السابق عليه .

وعندئذ يصبح النص الشعبى قناعاً سيميولوجياً أو استعارياً موازياً أو مناسباً تماماً للعبة الكتابة المسرحية وسيميولوجيا العرض المسرحى نفسه (حيث لعبة الاستعارة هنا هى اللعبة المفضلة والأثيرة فى الخطاب المسرحى العربى الحديث والمعاصر لأسباب سياسية لا تخفى على أحد) ووسيلة " سابقة التجهيز " عند المتلقى لإيصال ما تعجز عنه الكتابة المسرحية المباشرة التى يمكن القبض على دلالتها (ومعها صاحبها بالطبع) بسهولة ويسر . إن النص الشعبى والتناص معه عندئذ ليس إلا تورية بلاغية إزاء الراهن الواقعى ، أو ضرباً من المحايلة أو المحايلة للالتفاف حول المسكوت عنه ، بما هى كتابة تقوم على الترميز والأسطرة والأقنعة الشعبىة التى تقول بالتلميح ما لا تقول بالتصريح ، فهذا هو السبيل الأمثل للخروج من مأزق الصمت العقيم - على حد تعبير الحكيم - حتى لا تصادفه المؤسسات الرسمية والدينية والاجتماعية ... إلخ .

(١) انظر : عبد الله الغزامى : الخطبة والتكفير ، الفصلين الأول والثانى ، الطبعة الثالثة ، دار سعاد

إن التناص قبل الحكيم كان ذا روح استاتيكية تجعل من النص المسرحي عند رواد المسرح الأرائل " طفيلياً " على موائد النص الشعبي الشفاهي أو المدون وعالة عليه ، تعتمد على مسرحة نصوصها (مثل مشاهد أر مقاطع سردية من السير الشعبية أو حكايات ألف ليلة وليلة ، ذرة التراث الشعبي العربي العالمي) ، وعندئذ يصبح النص المسرحي - آنذاك - مجرد عرض لحكاية شعبية مسرحية على خشبة المسرح بدلاً من حكيها في المقاهي والبيوت ، أو حتى في الجرن الذي كان الحكواتي أو الراوي الشعبي يربته الشعبية يمارس في فضاءاتها فعله الأدائي أو " لعبة التمثيل المونودرامي " ممارساً بنفسه كل أدوار أبطاله وكأنه " مسرح الممثل الواحد " . وأقصى ما يفعله هؤلاء المسرحيون هو تحويل النص الشعبي المروي إلى نص مشاهد . إنها مرحلة أوتر تسميتها بمرحلة التطويح أو التطبيع بين النص الشعبي المروي القديم والنص المسرحي الوليد .

أما التناص عند الحكيم - كما سنرى فيما بعد - فكان ذا روح ديناميكية وفاعلاً - بطابعه - الجدلي - لا منفعلاً فحسب ، يأخذ بقدر ما يعطى ؛ محاوراً ومتجاوزاً في ضوء رؤية مستقبلية آنذاك - إبان زمن البدايات - تنم عن حدس إبداعي ، أو بالأحرى عن هاجس تأميسي مبكر ؛ بضرورة فتح آفاق جديدة لفن الكتابة المسرحية في الأدب العربي الحديث لأول مرة (١) . وهنا تتحقق ريادة الحكيم لا في المشروع المسرحي له وعلاقته بالنص الشعبي وإعادة " تخليقه " مسرحياً فحسب ؛ وفقاً لصبغة تناصية خارجية تأخذ في اعتبارها جملة المتغيرات المعاصرة السوسيو ثقافية والسيوسير فنية والسوسيو مادية ، بل تتحقق أيضاً ريادة الفذة

(١) يبدو أن حافزه إلى إجهاز هذه الرؤية التأسيسية - برؤيتها الفولكلورية - ورسم أبعادها وطورة مضامينها هو الكاتب المسرحي ، المترجم والمترجم والمقتبس والمؤلف المسرحي المعروف آنذاك الأستاذ مصطفى ممتاز (١٨٩٢ - ١٩٥٤) الذي ينبغي أن لا نتجاهل دوره باعتباره الأب الروحي للحكيم في مجال الكتابة المسرحية قبل المرحلة الباريسية في تاريخ الحكيم ، كما كشفت عنه بعض الدراسات الجادة الأخيرة (انظر في ذلك ؛ بحثاً مبتكراً أطلعت عليه - أثناء بروفات هذا الكتاب - للدكتور سيد إسماعيل بنتوان " مصطفى ممتاز " بين الفن والحياة " مجلة البيان ، الكويت ، عدد ٣٣٤ ، مارس ١٩٩٩) . لذلك ليس محض مصادفة أن يكون العمل التأليفي الأول المشترك بينهما وهو مسرحية " خاتم سليمان " التي كتبت في عام ١٩٢٢ تقريباً ، مستلهماً من الأدب الشعبي العربي ولا سيما ألف ليلة وليلة .

فى المشروع الفولكلورى والنهوض به ؛ باعتباره أول دعاء العناية بالأدب الشعبى وتوجيه الدراسات الأكاديمية نحوه خاصة والفن الشعبى عامة .

وهنا تكمن عبقرية الريادة عند الحكيم وخصوبتها وخصوصيتها فى آن وذلك منذ أواخر العشرينيات حتى اليوم ، بما هى فترة تتجاوز التطبيع أو التطويع أو الاتباع للنص الشعبى إلى مرحلة التجاوز والإبداع وتكرين المشروع المسرحى ، تأسيساً وتأصيلاً ، تأليفًا وتجريبًا ، حيث عرف النص الحكيمى - منذئذ طريقه الخصب إلى التعالق الفاعل وليس التماهى المنفعل مع النص الشعبى ، موضوع هذه الدراسة .

لذلك لا غرو أن تقول إن مثل هذه الريادة للحكيم تمثل انعطافًا خطيرًا فى تطور الكتابة لمسرحية العربية التى واصلت مسيرتها التأسيسية حتى بلغت ذروتها فى فترة الستينيات ، حرة التجريب المسرحى المتجاوز للمراحل السابقة ، بقدر ما يمثل انعطافًا آخر مماثلًا فى دعوته لرائدة لاستلهاام الأدب الشعبى بوعى نقدى متجاوز ، وضرورة دراسته - بوعى ابستمولوجى- بلعياً وأكاديمياً ، وهى الدعوة أو بالأحرى هما الدعوتان اللتان وجدتا صداهما الإيجابى فيما بعد على المستويين الإبداعى والعلمى (١) .

استطراد كاشف : استميج القارىء الكريم عذراً فى هذا الاستطراد ، وإن كنت أخاله استطراداً غير بعيد عن موضوعنا ، فهو يلقى الضوء على بعض آراء الحكيم التى لم تنشر ، وعلى بعض أحلامه وأمانيه الشخصية فى مشروعه الإبداعى التى لم يقدر لها أن ترى النور لظروف خارجة عن إرادته . وقد أتيج لى معرفة بعضها : فبادرت إلى تسجيلها .

إثر حديث نادر حصلت عليه مصادفة أثناء لقاء تم بينى وبين الحكيم ، فى مكتبه فى الأهرام عام ١٩٧٨ ، وكنت قد ذهبت لزيارته وإهدائه نسخة من هذا البحث (٢) يوم كان فى

(١) من المعروف أن أول مركز أنشئ لرعاية القنون الشعبى فى مصر كان عام ١٩٥٧ . ومن المعروف أيضاً أن أول كرسي لدراسة الأدب الشعبى كان قد تأسس فى جامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ، أى بعد أكثر من ربع قرن على دعوة الحكيم .

(٢) إن من حق القارىء الكريم على أن يعرف أن " نواة " هذه الدراسة كانت بحثاً استكشافياً قصيراً عنوانه " توفيق الحكيم والإبداع الشعبى العربى " كان قد تم نشره منذ بضعة وعشرين عاماً فى مجلة البيان التى تصدرها رابطة الأدباء الكويتية (العدد ١٤٥ ، ص ٧٦٨ - ٧٤ ، أبريل ١٩٧٨ - الكويت) إلى أنه

مرحلته الاستكشافية (١٩٧٨) ونسخة من كتابي " جحا العربي وقلسفته في الحياة والتعبير" (١) الذي كان قد صدر في العام نفسه . وهمت بالانصراف لعلمي أنه ضنين بالحديث مع أحد على غير معرفة به من قبل ، لولا أن استمهلتني قليلاً وبادر إلى تصفح كتاب جحا ، ثم طالع سريعاً المحتوى العلمي للكتاب كما ورد في الفهرست بشيء من الدهشة والإعجاب .

ما لبث بعدها أن أخذ يطرني بالأسئلة - على غير العادة - ومن غير انتظار لإجابة - عن حقيقة جحا التاريخية ، وعن شخصيته الفنية ، وعن رؤيته في الحياة والأحياء ، في المجتمع والناس ، وهل هو شخص واحد أم عدة شخصيات تجمعت فيه ؟ ولماذا اختلطت نوادره بنوادر غيره على ما بينها من اختلاف وتنوع في المضامين والآراء والرؤى ؟ ولما أثره الشعب العربي كله - على اختلاف أقطاره وامتداد أزماته - نموذجاً قومياً للفكاهة العربية حتى أصبح - فيما أعرف - في كل قطر جحاه ؟ وكيف تحول كما تقول إلى " مشجب " فني يعلق عليه الشعب مواقفه الساخرة وآراء التهكمية في نقد السلطتين أو الهيئتين السياسية والاجتماعية على مر العصور ؟ وهل الفكاهة المصرية - تحديداً - ظاهرة صحية وإيجابية - في رأيك - أم هي ظاهرة مرضية وسلبية ؟ ثم ماذا عن امرأة جحا المشاكسة الحمقاء (أو نموذج المرأة الجحوية كما تسميها) التي تذكرني دائماً بامرأة سقراط وماذا عن حمار جحا أو (الحمار الجحوي) الذي كان جحا متعاطفاً معه - كما تقول - بأكثر من تعاطفه مع البشر ؟ وماذا عن المواقف والطرائف التي حدثت بين جحا وحماره ؟ وكيف استطاع جحا - بذكائه الفطري وحسه

= جاءتني دعوة كريمة من الصديق جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة للمشاركة في مؤتمر قومي عن " الإنجاز الإبداعي والفكري " لتوفيق الحكيم بعنوان " توفيق الحكيم حضوراً متجدداً " في الفترة من ٢١ - ٢٦ من نوفمبر ١٩٩٨ بمناسبة مرور مائة عام على ميلاده . فحمدت للمجلس ولأمينه العام هذه الدعوة الكريمة ، ووجدتها فرصة مواتية لإعادة النظر في ما كتبت قد كتبتته في هذا البحث الاستكشافي المشار إليه ، خاصة بعد لقائي بتوفيق الحكيم سنة ١٩٧٨ وبأعجابه - يومئذ - المقرون بالدهشة على وقوفي على متابعه الشعبية المستلهمة في مسرحتي السلطان الحائر ومجلس العدل ، فكانت هذه الدراسة التي بين يدي القارئ الكريم .

(١) من إصدارات سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت . (في طبعته الأولى سنة ١٩٧٨) .

الإنسانى الساخر - أن يقول على لسان حماره ما لا نستطيع قوله من آراء ومواقف فى الناس والحياة بهذا الحجم من المسخر والتهكم ، وبهذا القدر من الصراحة والصدق ؛ وكيف ... وكيف ... ؟ .

ثم توقف الحكيم فجأة عن استرساله وقال : هل تعرف أنتى أول من دعوت إلى العناية بالأدب الشعبى (الذى تسمونه الفولكلور فى هذه الأيام) وذلك فى بواكير حياتى عندما ذهبت لدراسة القانون فى باريس عام ١٩٢٥ ورأيت كبار المسرحيين يستلهسونه ، وكبار المفكرين يدعون إلى دراسته والعناية به قبل أن يندثر بسبب طغيان الحضارة الصناعية الحديثة. كنا يومئذ نحتقر كل ما هو شعبى فى بلادنا وكل ما له صلة بأدب الشعب ، قبل أن يكتب سلامة موسى شيئاً على ما أذكر عن أدب الشعب ، وربما كان ذلك سبب إعجابى بالفنان العالمى محمود مختار عندما عرض بعض أعماله ذات الطابع الشعبى المصرى فى باريس ، ولعله أيضاً سبب إعجابى بالفقيه الموسيقى الدكتور حسين فوزى الذى حبب إلى أو بالأحرى كشف لى عن عبقرية موسيقانا الشعبية .

صمت الحكيم بعد ذلك برهة (يبدو خلالها أنه عاد بذاكرته للوراء ... فأثرت أن أتركه مع ذكريات الشباب والزمن الجميل) وكدت أهم بالانصراف ، لكنه سرعان ما التفت نحوى ثانية قائلاً : هل تعرف أنتى كنت أعنى أن أكتب كتاباً عن جحا لكنى لم أكن أملك مثل هذه المعلومات التى تبينتها سريعاً من خلال موضوعات الفهرست فى كتابك ، مثلما فعلت مع "أشعب" فى كتابى "أشعب ملك الطفيليين" الذى كتبتة عام ١٩٣٨ حيث كنت أعلم أن له واقعاً تاريخياً محدداً ، ومقطاً من أقطاب النوادر الفكاهية ؛ محدداً بالبخل والجشع والطمع^(١) . ولم يكن كتاب "جحا الضاحك المضحك" لعباس محمود العقاد قد صدر بعد ، وحتى عندما صدر فى عام ١٩٥٦ (دار الهلال) وقرأته لم أجد فيه ما يشبع فضولى عن جحا ، أتدرى لماذا لقد تحدث العقاد فيه فلسفة الضحك عن الشعوب أكثر مما تحدث عن جحا وفلسفته الشعبية فى مصر ! .

(١) بالعودة إلى مقدمة كتابه عن أشعب ذكر الحكيم بالفعل أنه اعتمد فى جمع أخبار أشعب التاريخية والفنية على مرويات الجاهظ وابن عبيد ربه والحطيب البغدادى بما هى مصادر معتمدة ومتاحة آنذاك فى هذا الموضوع .

ثم فتح الحكيم الكتاب ثانية لإعادة تصفح ما كتبه عن الحمار الجعوى الأكثر ذكاءً . وعن نوادره الأكثر سخراً ، وقرأ بعضاً منها وهو يضحك بصوت عال ، ثم قال لى : صدقتى لم أكن أعلم أن جحا شخصية حقيقية ، وأن نوادر جحا مع حماره بهذا الحجم من الكثرة ، ولا على هذا القدر من العمق ، يبدو أننى كنت " جحوىاً " بالفطرة أو لعلى - لا شعورياً - تقمصت روحه المرحة وشخصيته الساخرة التى تتفق وشخصيتى وأنا أكتب كتابى : حمارى قال لى الذى كان فى الأصل سلسلة من المقالات كتبتها فى عام (١٩٣٨) ، ثم ابتسم قائلاً لقد سميت " الفيلسوف " هل تعرف ذلك (١) ؟ إننى شخصياً تعلمت من صمته على الاضطهاد أشياء كثيرة جعلتني أتعالى على تفاهات الحياة ، وأنجاهل حماقات البشر ، وأبتعد عن سفاسف الأمور ، بل دفعنى صمته وصوره على الإشفاق على الناس الأغبياء ... لازلت أذكر نادرة " جحا وابنه وحماره " التى لم يكن والدى يمل من تكرار روايتها على مسمع منى ومن عائلتى الصغيرة ، منها تعلمت أن إرضاء الناس غاية لا تدرك ، فعصمتنى ذلك من حساسية النقد عندما اشتغلت بالفكر والفن والمسرح . ثم كتبت بعد ذلك روايتى حمار الحكيم (١٩٤٠) ، وأخيراً مسرحية : الحمير (١٩٧٥) ، معيراً فيها جميعاً عن الكثير من آرائى الشخصية فى الحياة العامة والمشكلات التى ظلت تؤرقنى فى دنيا الناس ، كالسياسة والقضاء ، أو فى المرأة والمجتمع ، أو فى تفاق البشر وربانهم الممجرج ، ولو عدت لقراءته سوف تنجلي لك مواقفى وآرائى الثقافية والفكرية والروحية والاجتماعية والسياسية المعاصرة . ثم أردف ضاحكاً : هل تعلم أننى عضو مؤسس فى " جمعية الحمير " المصرية ؟ أجبته ضاحكاً بالإيجاب ، ثم هممت بالانصراف ، فعاد واستمهنى - على غير طبعه - متسائلاً :

هل تحفظ شيئاً من أغانى الأطفال الشعبية فى الريف المصرى ؟ وهل يدرك أطفال اليوم مدلولاتها ومعانيها ... حتى وصلنا إلى الأغنية التالية التى يتكرر مطلعها الآتى على لسان أكبر الأولاد أو البنات :

(١) كان الحكيم يرى فى الحمار كائناً عاقلاً فى إحدى مقالاته بعنوان " من هو حمارى " ، ويقول عنه : " أنه عندى كائن مقدس ... لقد أسميته الفيلسوف ، وقد علمنى أشياء كثيرة بمجرد صمته وارتفاعه عن لجم هذا البحر الحضم ، بحر السخف الإنسانى ... " .

انظر للحكيم : حمارى قال لى (١٩٣٨) ص ١١ - ١٢ . مكتبة مصر ، القاهرة (ب.ت) . انظر أيضاً ما نشره الحكيم بعنوان " حمارى الفيلسوف " ، طبعة كتاب أخبار اليوم .

يا عمِّ باللى ودا الحيط

إنتِ جلى ... واللا ضيف (١)

فترد المجموعة :

أنا ضيف ومعايا سيف

جائى أقطع روس الظالمين (٢) إلخ .

وفى كل مرة يكرر أكبر الأولاد المطلع وترد عليه المجموعة رداً مغايراً ، تستعرض معه الأغنية ضروب الظلم وأغماط الظالمين الذين يستحقون قطع رؤوسهم . فلما ذكرت له أنها أغنية من أغاني العمل التى كان يرددها فى الماضى أبناء الفلاحين الذين يعملون فى الحقول لتنقية أوراق شجيرات القطن من « الدودة » أو « اللطع » التى يمكن أن تدمر محصول القطن (المحصول الرئيسى للفلاح المصرى آنذاك) ؛ ففرح الحكيم وأعاد ترديدها - مع تفسير طفيف- كما حفظها أثناء عمله وكيلاً للنائب العام فى الريف المصرى . ثم سألتى بغتة هل يصرف الأطفال معناها ؟ قلت : نعم ، قال : كيف ؟ فلما هممت بالإجابة قاطعتنى قائلاً : لا أظن ! سأقول أنا لك المعنى ، لأن لهذه الأغنية قصة معى .

إن المعنى فى هذه الأغنية مباشر ، إنه دعوة إلى الحلم بالخلاص وتحقيق العدل ومنع الظلم الواقع على الفلاح المصرى منذ أقدم العصور ... ولكنها فى رأى دعوة سلبية يائسة لأنها تتشد التفسير من الخارج لا من الداخل ؛ فالعمّ المنتظر أو البطل المخلص القادم " من ورا الحيط " الذى يحلم الشعب بالخلاص على يديه ليس بطلاً محلياً (مصرياً) ولكنه بطل من الخارج ، أى ضيف ليس من أهل البلاد بل أجنبى . ثم تساءل مستنكراً : أليست هذه الأغنية غريبة فى مغزاها ؟ وهل وصل بنا اليأس إلى حد طلب الخلاص من الخارج ؟ إنها كارثة وطنية بكل المعانى ، فأومات برأسى موافقاً ، فقال :

(١) معنى الكلام : يا أيها السيد أو العم القادم من ورا الحائط (كناية عن المجهول المكانى والزمانى) ليخلصنا من ضروب الظلم ، وينقذنا من براثن الطغاة ، وتحقيق العدل ؛ هل أنت من أبناء البلد أو المهلة أم أنت ضيف قادم من بلاد بعيدة ؟

(٢) وتكون الإجابة : (على لسان مجروح الأطفال) غريبة عجيبة ، فالبطل القادم للخلاص ضيف غريب وليس من أهل البلد ، وقد جاء حاملاً سيفه للقضاء على رؤوس الظالمين فى هذا البلد .

إننى كنت أنوى كتابة رواية أو مسرحية تجريبية (طليعية) على غرار المسرح الملحمى مستلهماً هذه الأغنية ومعارضاً لها (على نحو ما فعلت فى عودة الروح) . ثم قامت فجأة ثورة ٢٣ يوليو (١٩٥٢) وجاء البطل المخلص محلياً مفرقاً فى المصرية ، أعنى الزعيم جمال عبد الناصر . من الغريب أنه جاء مطابقاً للبطل أو لصورة الزعيم الذى كان من صنع خيالى ، وكنت أنتظره منذ ثلاثين عاماً (لعله يقصد الفترة التى تقع بين كتابته لرواية عودة الروح حتى قيام الثورة) كنت أرى فيه صورة وجدت فيه تحقيقاً لنبوئتى أنا أيضاً التى تنبأت فيها أو بالأحرى حلمت فيها بالبطل المخلص أو المنقذ ، كما ذكرت ذلك فى كتابى شجرة الحكيم . هل قرأته ؟ وكما حلمت به أيضاً فى رواية عودة الروح قبل ذلك^(١) ، فبادرت قائلاً : ولماذا تكون عبارة " من وراء الحيط " بالمعنى المكاني فقط ؟ لماذا لا تكون أيضاً بالمعنى الزمانى ؟ فقال كيف ؟ قلت أى من وراء الغيب : فى المستقبل مثلاً ، أليست هذه هى طبيعة الحلم الجمعى فى البطل المخلص القادم أو المنتظر فى الزمان الآتى دائماً ؟ فابتسم ثم قال : على كل حال ، لقد انتهت اليوم موجة التجريب فى المسرح الملحمى ، ومن ثم لا معنى للكتابة الآن و" البركة فى المسرحيين الجدد ، والأمل معقود على أدهاء الشباب " .

وطال الحديث الذى لم أكن أتوقعه ، معرباً عن سعادته باهتمام الدولة ومؤسساتها الرسمية الثقافية والأكاديمية والفنية بالعناية بالتراث الشعبى وتجلياته الأدبية والفنية . وأخيراً ودعته شاكرًا وانصرفت إلى بيتى فوراً لأسجل هذا الحوار الخاص الذى دار بيننا على غير سابق اتفاق (وعندئذ كان لا بد من تدوينه كتابة ، بحكم تكوينى المنهجي فى علم الفولكلور ، وهو ما

(١) بالعودة إلى كتاب شجرة الحكيم (١٩٤٥) نجد بالفعل أن الحكيم كان قد تنبأ بقيام " ثورة مباركة " سرعان ما تحققت بعد سبع سنوات بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ . وهو ما يؤكد مرة أخرى فى كتابه " عودة الرعى " : " كان من الطبيعى أن أستقبلها بالحماسة وبالدهشة . فقد تحققت نبوءتى ، كأنما كنت أخط سطور المستقبل للوطن ... وظهر عبد الناصر ، وتيلورت شخصيته على أنه محط الآمال . وثوثقت بينى وبينه أواصر المحبة القلبية ... وكان كما بلغنى يقدرنى ويكاد يعتبرنى أباً روحياً للثورة التى تنبأت بها ودعوت إليها " . انظر عودة الرعى : ص ١١٤ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ .

وبالعودة إلى رواية عودة الروح (١٩٣٣) نرى الحكيم يتحدث عن ثورة (١٩١٩) وعن زعيمها الشعبى سعد زغلول ، باعتباره البطل المحلى المنتظر ، المنقذ أو المخلص ، فيقول " وها هى ذى مصر التى نامت قرونًا تنهض على أقدامها فى يوم واحد . إنها كانت تنتظر ... تنتظر ابنها المعبود ، رمز آمالها وآمالها المدفونة ينبعث من جديد ... وبعث هذا المولود من صلب فلاح " .

أنقل عنه ، وإن ظل محفوظًا ، بل محفوظًا في الذاكرة لأهميته القصوى بالنسبة لى ، ولم تكن في النية نشره) مكتفيًا بترديده أمام طلابي في مقاعد الدرس الفولكلورى كلما تحدثت عن تاريخ نشأة علم الفولكلور في بلادنا وجامعاتنا ، أو كلما تحدثت - في دروس الأدب - عن الحكيم ؛ فنائبًا مبدعًا ومفكرًا رائدًا ، ومشقًا وفولكلورياً حقيقياً مهموماً بقضايا وطنه وأمته وشعبه ، وتحقيق إنسانية الإنسان .

قبل أن نختتم هذه الإضاءة التأسيسية ثمة أمل ورجاء : أن يأخذ هذا الكتاب - بطابعه التعليمي أحياناً - حظه من عناية القارىء ، وأن يحتشد له في قراءته كاحتشادي له في كتابته ، وأن يغفر لى ضنى بدراسة النصوص الأخرى للحكيم ؛ بما هي - على كثرتها - نصوص متفاعلة أو متداخلة مع نصوص الإبداع الشعبي الشفاهي والديني والتاريخي والأسطوري والخيالي ، فذلك معروف ذائع ، أو بالأحرى خارج عن حدود المنهج الذى التزمت به هذه الدراسة ، والغاية التى تفيتها ، على أمل أن يتصدى لهذا الموضوع آخرون بشئ من التفصيل ، ناهيك عن ندرة الدراسات النقدية المتعلقة بالحكيم ، وقلة المراجع المتاحة لى في الكويت عنه ، إبان كتابة هذه الدراسة التى يمكن أن تنبئ - عن كثير ، وأن تحفز زملائي من الشباب المشتغلين فى حقول النقد والمسرح والفولكلور ؛ فيكون جزائى عنها بقدر ما فيها " هنا والآن " من متعة ومنتعة فى آن .

وفى المختتم الأخير ثمة شكر وتقدير : لثلاثة أصدقاء أعزاء على القلب والعقل معاً استدعت هذه الدراسة - أثناء إعدادها - حضورهم العلمى فى رؤيتها ومنهجها وغايتها ؛ هم : أحمد مرسى : أستاذ الفولكلور بجامعة القاهرة الذى غرس فى وجدانى عشق الأصالة الشعبية ، فى معناها الإنسانى النبيل ، إبداعها الجمالى والفكرى الأصيل .

جابر عصفور : أستاذ النقد بجامعة القاهرة الذى أضاء - بدراساته النقدية الرائدة - أمامى الطريق إلى " نقد ما بعد الحداثة " فكان أن تجاوزت به ومن خلاله عقم المناهج التقليدية فى الدراسات الأدبية الفولكلورية .

فوزى فهمى : الناقد والكاتب المسرحى المتميز بعشق التراث الشعبى والتعاطق معه فى نصوصه الإبداعية . ولن أنسى له - أثناء رئاسته لأكاديمية الفنون - أن أتاح لى القيام بتدريس مقرر إلزامى على طلبة الدراسات العليا فى الأكاديمية ، على تعدد معاهدها ؛ هو مقرر سوسولوجيا الفولكلور ، يومها ازددت إيماناً - فى هذا الجو الفنى والأكاديمى - بأن

اعتصامنا الإبداعي بفنوننا الشعبية - قبل غيرها - هو سبيلنا إلى العالمية - في مجال فنوننا المعاصرة - تأسيساً وتأصيلاً وتجريباً في آن .

كذلك يتوجب الشكر إلى كل من أبنائى الأعداء : فوزى الزيات وجاسم الفريح وهانى النجار وطارق جاد الله ونادر جلال الشابورى الذين تعاونوا فى طباعة هذه الدراسة ومراجعتها؛ جزاهم الله عنى وعن العلم خير الجزاء وعظيم الإحسان والحمد لله من قبل ومن بعد ، على ما وفق وأعان

محمد رجب النجار

أستاذ الفولكلور - جامعة الكويت

٢٠٠٠ / ٦ / ١ م

أولاً التكوين الفولكلورى للحكيم

كثير من النصوص الإبداعية للحكيم تدين فى تخلقها وتشكيلها إلى هذا التكوين الفولكلورى الذاتى المبكر (جنباً إلى جنب مع الروافد الأخرى التى رقدت - وبالقدر نفسه - الذات الإبداعية للحكيم) والحديث هنا عن هذه الذات الفولكلورية للحكيم إنما يعنى ببساطة الحديث عن مراحل تكوين المخزون الشقافى الفولكلورى أو الشعبى الذى يحلو للحكيم أن يطلق عليه " مخزون المواد الأولية فى الأدب " (١) الذى ظل الحكيم يتمتع منه معظم إبداعاته ولا سيما مسرحياته الذهنية أو التجريبية ، ومن ثم يعنى أيضاً الحديث عن مسادره التكوينية (الفولكلورية خاصة) المؤسسة للمنابع الأولى لمشروعه المسرحى ، والأكثر تأثيراً فى حياته الفنية وفى تكوينه النفسى والفكرى ، الجمالى والمعرفى ؛ وقد تجلّى هذا التكوين عبر مرحلتين مائزتين هما :

مرحلة التنشئة الاجتماعية : « فولكلورياً » :

نجد هنا ما قاله الحكيم تفصيلاً فى كتابه حياتى أو (سجن العمر) أنه نشأ فى أسرة تؤمن بالمعتقدات الشعبية وما يتعلق بها من إيمان بالجن والقوى الخارقة والسحر والتنجيم والأحجية والتمايم ... إلخ (٢) وأنه كان فى طفولته المبكرة (مرحلة ما قبل المدرسة) يشارك أمه وجدته الاستماع " إلى أعاجيب ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى " التى كان يقرأها عليهم بعض أفراد الأسرة وكان لأمه ولع خاص بذلك (أليست المرأة حاملة التراث الشعبى ؟)

(١) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ١٢٢ ، ١٢٥ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ .

(٢) حياتى : ص ١١ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٤ .

حتى إنها تعلمت القراءة كما يقول : " من أجل أن تقرأ بنفسها هذه القصص والروايات التي سحرت بها " (١) كما أنها أيضاً كانت تصحبه كثيراً لزيارة أولياء الله الصالحين طلباً لشفايته من الأمراض التي ألمت به في طفولته (٢). ثم شعر الحكيم بالفن الشعبي - على حد تعبيره - في صورة أخرى تجلت له في مشاهدة " مولد " سيدى إبراهيم النموسى ، وإعجابه بالطقوس الاحتفالية الشعبية المصاحبة لهذا " المولد الشعبي " . كما تجلت أيضاً في مشاهدته للمواكب الشعبية (الكرنفالية) التي كانت تمر سنوياً تحت نوافذ منزل الأسرة ، ومنها " ركبة الخليفة على حصانه شاهر سيفه " (٣).

كذلك كان لدى أسرته خادم يذهب في الليل إلى مقهى بلدى قيه " شاعر يربابة " يروى عليها قصة أبى زيد الهلالي ودياب بن غانم والسفيرة عزيزة . وعندما يعود الخادم إلى المنزل يشرح في رواية ما قاله الشاعر الشعبي على الحكيم (الطفل) في اليوم التالي مباشرة ، والطريف أن هذا الخادم كان يتخصص هو والحكيم - الطفل - بعض شخصيات هذه القصص إذ يقول على لسان هذا الخادم :

" أنا أبو زيد الهلالي وأنت الزناتى خليفة ... ثم يسرد على ما سمعه من الشاعر ليلاً ... فكانت تقع هذه القصص من نفسى موقعاً حسناً ، ونمضى أوقات العصر كلها غثلها وتبارز " (٤).

ثم يضيف الحكيم :

" على أن الذى جعلنى أعيش هذه القصص بكل وجدانى ، على نحو أعمق ، هو ظرف آخر : طول رقاد والدتى ، فقد اضطرها إلى شغل الوقت بقراءة قصص ألف ليلة وليلة ، عنترة ، حمزة البهلوان ، سيف بن ذى يزن ... ونحوها . كانت فى أجزاء طويلة ، لا تكاد تنتهى من جزء حتى تقص علينا ما قرأت ، لا تترك تفصيلاً إلا حاولت تفصيله ، فكنت أنا وجدتى لمجلس إليها ، وكلنا آذان تصفى

(١) نفسه : ص ١٧ .

(٢) نفسه : ص ٥٩ .

(٣) نفسه : ص ٧٨ .

(٤) نفسه : ص ٨٦ .

بانتهار ، وكان أحياناً ينضم إلينا والدي (القاضى) وكأنه أصيب بالعدوى منا ، فإذا انتهى السرد بأبطال القصة فى موقف ، لم يزدنا إلا اشتياقاً إلى البقية ... قالت والدتى : انتظروا حتى أقرأ الجزء التالى ، وتتركنا على أحر من الجمر ، ونحن نعيش بكل أرواحنا على أولئك الأبطال ، ننتظر العودة إليهم ... حتى فرغت كل تلك الملاحم الشعبية القديمة بطبعاتها الرخيصة المشوهة ... كان لهذا ولا شك فضل كبير لوالدتى لا ينكر فى تفتيق خيالى منذ الصغر" (١) .

ما كاد الحكيم يدخل المدرسة الابتدائية ، ويتعلم أوليات القراءة حتى بادر - معتمداً على نفسه - فأعاد قراءة هذه القصص والملاحم الشعبية (وبالمناسبة فإن الحكيم أيضاً كان أول من استخدم مصطلح " ملحمة شعبية " موازياً لمصطلح " السير الشعبية " كما هو ذائع فى بيئاتها التداولية) ، ثم يقول :

" ... صرت أبحث عن هذه القصص والروايات التى كنت أراها فى يد والدتى ، فاستخرجها من صناديق الأمتعة القديمة ، وأعكف على قراءتها بسرعة" (٢) .

وظل تأثير أمه حاضراً متواصلاً فى تنشئته مثل هذه التنشئة التقليدية (الفولكلورية) ، فقد كانت أيضاً هى سبيله للتعرف أيضاً على عالم " عوالم الفرح " ومنهم الأسطى حميدة التى يتحدث الحكيم كثيراً عنها بإعجاب قائلاً :

" كان صوتها يشجيني وحفظت كثيراً من الأغاني الشعبية التى كانت تغنيها " (٣) ويذكر الحكيم أيضاً أنه " ورث عن أبيه روح السخرية والفكاهة الشعبية التى تبعث من أقواله وأفعاله دون تعمد" (٤) كما يذكر أيضاً أنه بسبب عمل والده قاضياً ، فإنه كان دائم الترحال بأسرته من بلد إلى بلد فى كل

(١) نفسه : ص ٨١ - ٨٣ .

(٢) نفسه : ص ٨٣ .

(٣) نفسه : ص ٩١ .

(٤) نفسه : ص ٢٧٨ .

أرجاء مصر ، الأمر الذى أتاح للحكيم أن يرى فى طفولته وصباه صوراً أخرى
للفولكلور الريفي وأن يعايشه ، كما أتيج له أن يعيش فولكلور المدينة ، من
قبل ومن بعد .

يضيف الحكيم أيضاً فى فصل بعنوان " من فن الطفولة " من كتابه فن الأدب (١٩٥٢) ،
معبراً عما اختزنه فى ذاكرته النصية من مرحلة التنشئة الاجتماعية ، فيقول :

" إذا أردت أن تعرف ما هو أروع صوت كان يبهر مشاعرنا ونحن صغار ،
فاعلم أنه صوت الطبلية لا " الجيش المظفر " ولا طبلية " حراس المحمل " تدق من
فوق الجمال المذوقة ، ولا حتى طبلية " المسحراتى " فى ليالى رمضان الساحرة
(وكلها احتفاليات شعبية) بل طبلية صغيرة متواضعة هى طبلية " الأراجوز " إذا
اقترب من حيننا .

عند ذلك ترى العجب : أفواجاً من الأطفال يخرجون من بيوتهم ركضاً ،
كأنهم جنود ، يهيمون من ثكناتهم على دقات طبل " الطابور " ، ويجتمعون
كالثمل فى تلك الساحة ، حيث ينصب الأراجوز مسرحه الضيق المرتفع ...
بشخصه المتحركة المتكلمة الصاخبة ، أو تلك التى تسميها نحن الكبار الآن
" دُمى " .

إن كل فنون الأرض اليوم لتعجز عن أن تجعلنى أرى ما كنت أراه فى دُمى
الأراجوز الرخيص ... وأن كل قرح الدنيا لا يشير فى مشاعرنا ما كانت تشير
دقات طبلته المتواضعة وهو يقترب من حيننا .. " (١) .

" ويرى الحكيم - فيما بعد - أن الأراجوز يتسم - فنياً وجمالياً - بالبساطة الشديدة " ولكنه
يقتلئ بالفن الأصيل " ومن ثم فأصحابه لا يكلفون أنفسهم جهداً ولا نفقة ولا حذقاً فى إخراج
دُمَاهم أو صورهم على نحو متقن ... مبرراً ذلك بأن :

" الطفل لا يرى الأشياء بعينه ، بل يراها بخياله ... وأن الحقيقة عنده
ليست فى الإطار الخارجى للأشياء ، بل فى المعنى الذى ترمز له ... ليس يعنى
الصبي أن يكون سيفه من صفيح أو من حديد أو خشب . إنه سيف وكفى ...

(١) فن الأدب : ص ٢٩ ، مكتبة مصر (١٩٧٤) .

فطن إلى ذلك أصحاب " الأراجوز " أو " صندوق الدنيا " : فتراهم لا يكلفون أنفسهم جهداً ولا نفقة ولا حذقاً ، في إخراج دُمَاهم أو صورهم على نحو متقن كل الاتقان ... لكأنهم يقولون لأنفسهم : " وما فائدة ذلك ؟ ... إن المخرج الحقيقي هو الطفل نفسه ! " ... نعم ... يكفي أن يظهروا له قطعة من الخشب ، رديشة الحفر والنحت والنقش ، يلفونها في خرقنة سوداء قائلين : إنها امرأة شرقاوية ، وعلى الطفل الباقي ! ... إنه هو الذى يلبس هذه الخشبة لحمًا ودمًا ، ويمنحها حجمًا وروحًا ، ويخلقها إنسانًا حيًا يعرفه ويحادثه ويعيش معه! (١) ..

أما نحن الكبار فقد ضاعت منا القدرة على الحياة فى " المعنى " ، ولم تعد نستطيع العيش إلا فى " المادة " ! ... وقد انكششت الحقائق فى نظرنا ؛ فلم تعد نبصر غير حقيقة الإطار الخارجى للأشياء ، ولم يعد فى مقدورنا أن ننفع الروح فى شيء ... لا بد لنا إذن من فنان - وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة - ينسج لنا أوهامًا وأخيلة وصورًا ، توسع لنا قليلاً من أفق حياتنا المادية الضيقة .

يقرع صاحب " الأراجوز " طيلته ، وهو يعلم أنه سيجتمع حوله رهط من الفنانين الخالقين فى صورة أطفال وصبيان .. ويعرض صاحب المسرح روايته حاشداً لها خيرة المؤلفين والمخرجين والممثلين ، وهو يوجس خيفة من أن يخفقوا فى رفع جمهور الكبار ، من حياتهم الأرضية إلى عالم المعنى والخيال (٢) .

ذلك أن " المخرج الحقيقى هو الطفل نفسه " على حد تعبيره ، ثم يضيف : أنه شاهد فى أوروبا سنة ١٩٣٦ مسرحية " فاوست " لجوته مرتين ، مرة يقوم بتمثيلها ممثلون كبار ، ومرة يقوم بتشخيصها دُمى الأراجوز ... فعجب بهذه المشاهدة أكثر من الأولى ، ذلك أن هذه الدمى كما يقول : " كَمْ حركت مخيلتنا بما يذكرنا بماضينا " (٣) وهى روية فنية ورومانسية فى آن ، سواء أخذنا بمقولة " إن الفولكلور يخاطب الطفل الكامن فىنا " أو أخذنا بمقولة الحكيم نفسه " وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة فى ذاته " (٤) .

(١) نفسه : ص ٤٤ .

(٢) نفسه : ص ٤٦ .

(٣) نفسه : ص ٤٣ .

(٤) نفسه : ص ٤٥ .

ولم تكن قوى الطفولة عندئذ إلا المخزون الفولكلورى المتراكم الذى اختزنته - منذ نعومة أظفاره - ذاكرته النصية - أو مخازن وعينا الظاهر والباطن على حد تعبيره ، فإذا هو - هذا المخزون - مع الزمن شيء ثمين ولا يعرف قيمته إلا المبدعون . وإذا كان بعض علماء الفولكلور فى القرن الماضى يرون أن الفولكلور هو الغرفة الخلفية للتاريخ فإن الحكيم كان يسميها الحجره الفقيرة التى تتحول محتوياتها يوماً أو عند الحاجة إلى كنز دفين أو مخبوء لا يقدر بشئ فى رأيه وخاصة فى مجال الحديث عن مصادر " الإلهام فى الأدب والفن " حيث يقول ما نصه :

" ولكن هناك الحجره المعده الفقيرة ، شاء لها حظها أن توجد فى قبر مظلم كالتبر ، لا قيمة لها فى ذاتها ، ولكن صاحبها يكسب فيها من حين إلى حين كل ما يصادف من غمال ونفيس ، فإذا هى مع الزمن كنز مخبوء لا يقوم بحال... " (١) .

يصف الحكيم هذه المرحلة من حياته فى كتابه حياتى (أو سجن العمر) بما هو سيرة ذاتية بقلمه بأنها سنوات " تكوين الطبع " على حد تعبيره (٢) وإن كان لم ينته إلى تسجيلها وكتابتها إلا متأخراً (أى بعد أن كتب كتابه الذائع زهرة العمر الذى وصف فيه سنوات التكوين الفكرى إبان المرحلة البارسيسية) ، إذ أدرك عندئذ أنه مسدين فى تكوينه السوسيوثقافى والفنى العام أساساً إلى سنوات الطفولة والصبا فى مصر (٣) وهو ما يفسر لنا سبب اعتذاره عن خطأ صدور كتابه زهرة العمر (١٩٤٣) قبل أن يصدر كتابه الآخر حياتى أو سجن العمر (١٩٦٤) حيث " وعى الطبع سابق - بالضرورة - على وعى الفكر " على حد

(١) انظر للحكيم مقالاً بعنوان الإلهام فى الفن والأدب فى كتابه أدب الحياة ، ص ١٥١ - ١٥٤ ، مع ملاحظة أن تعبير القبر المظلم يعنى الذاكرة النصية اللاواعية التى يمكن أن يستدعيها واعياً متى شاء ذلك .

(٢) حياتى : ص ٢٨٢ .

(٣) فى كتبه الأخرى - مثل فن الأدب وحياتى وتحت شمس الفكر ومع الزمن - يذكر الحكيم أنه عندما بلغ العشرين من عمره (فترة التحصيل الجامعى) كان قد تأثر بالروح الشعبى لشورة ١٩١٩ التى أجهت سعد زغلول (البطل الشعبى العظيم) كما أجهت نخبة من المبدعين الشعبىين الذين تأثر بهم ، وعلى رأسهم سيد درويش (عبقرى الموسيقى الشعبىة) وهرم التونسى (أعظم شعراء مصر الشعبىين) وهذه الثعوت الموضوعه بين قوسين هى للحكيم نفسه .

قوله ، مشيراً في الوقت نفسه إلى أثر هذه المرحلة في تكوين ذاته الإبداعية ، مستشهداً على ذلك بمقولة شارلز ديكنز وهو في سن الستين : " إنى دائماً أتغذى وأغذى قصصى ومؤلفاتي بذكريات الطفولة والصبا " (١).

مرحلة التنشئة الثقافية « فولكلوريا » :

يطلق الحكيم في (حياتي) على هذه المرحلة اسم مرحلة " تكوين الفكر " كما يطلق عليه أيضاً في كتابه أدب الحياة : مرحلة " التكوين الثقافي " ، ويعنى بهذا التكوين " الإحاطة بالمعرفة من منابعها الأولى إلى آخر ما وصلت إليه " (٢) في أوروبا وهي مرحلة التي بلغت ذروتها أثناء دراسته في باريس (١٩٢٥ - ١٩٢٨) ولهذا لا غرو أن يصفها بأنها " أيام الجهاد الثقافي الشامل الذي ألقبت بنفسى كلها في مجته ، مع التهم الفكرى الذى استولى على " ، أمام موائد الحضارة الكبرى " (٣) وسبق أن وصف أيضاً هذه المرحلة الباريسية بأنها أيضاً " سنوات الكد فى سبيل التكوين الفنى " (٤) التى عمقت لديه الرعى المعرفى والثقافى ، والفكرى والفلسفى ، والتاريخى والنقدى ، والجمالى والفنى . وأن باريس كما وصفها فى إحدى رسائله ، بالنسبة إليه " إنما كانت كتاباً مفتوحاً هو سفر الحياة العليا " بكل ثرائه الحضارى والثقافى والفكرى والعلمى والإبداعى .

فانكب الحكيم على هذا السفر يلتهم - ما وسعه الالتهام - كل ما تصل إليه يده ، أو تشاهده عينه ، أو تسمعه أذنه ، فى دهشة وأنبهار عظيمين على نحو ما ذكر فى كتابه زهرة العمر : حتى عاش حياة الكفاف من أجل أن يتعرف على هذا الآخر وثقافة الآخر ، وتراث الآخر . وحاول أن يفترف من كل شىء وأن يهضم كل شىء ، قديمة وحديثه على السواء ، أكان هذا الآخر متجلباً فى الثقافة الإغريقية والعالمية الموروثة أم فى الثقافة الأوروبية الحديثة. وقد بدا له يومئذ كل شىء جديداً يتعرف عليه لأول مرة ، الأمر الذى أتاح له أن يمتلك رؤية شمولية نحو ثقافات العالم ، قديمها وحديثها ، وأن يرى ذاته فى مرآة الآخر " ولم يبق لى إلا

(١) أدب الحياة : ص ١٢٦ .

(٢) توليف الحكيم : أدب الحياة ، ص ١٣ ، ص ١٥٢ .

(٣) نفسه : ص ٢٩٣ .

(٤) زهرة العمر : ص ٦ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٥ .

المسرة على نفسى والإقرار بعجزى " على حد تعبيره (١). إزاء هذه الصدمة الحضارية التى مر بها الحكيم ، شأنه شأن كل أبناء جيله على الرغم من عراقة الثقافة الشرقية (المصرية والإسلامية) التى يحملونها بين جوانبهم .

وسرعان ما احتلم الصراع فى نفسه بين الثقافتين ، فاتحاز أول الأمر إلى ثقافة الآخر المتقدم والغالب ، إلى حد التماهى فيه والإنحياز الأعمى له . ولم يعرف عندئذ ماذا يأخذ من ثقافة الآخر وماذا يترك حينئذ ، حتى على مستوى الرؤية المسرحية واتجاهاتها الفنية ؛ فكل شىء بالنسبة إليه جديد :

" لكنى فى الوقت ذاته شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها ، فأنا بين ما ترى بين الكلاسيك والمودرن - لا أسطيع مع الثائرين فليستقط القديم ؛ لأن هذا القديم أيضاً جديد على فأنا مع أولئك وهؤلاء " (٢).

ويعنيها من ذلك كله ما يتعلق بالوعى أو البعد الفولكلورى ، إذ اكتشف كما يقول أن الروائع من المسرحيات العالمية التى شاهدها لكبار الكتاب مثل أريستوفان ويوربيدس وسوفوكل وشكسبير وكورنى ورأسين وموليير وفولتير ومترلنك وجيروود وبيرانديلو وأبسن ويرنارد شو وجان كوكتو وبريخت وسارتر وكامى وأونسكو وبيكت ... إلخ - وجدها تتأسس أو تتناص (إذا شئنا استخدام المصطلح النقدي الجديد) أو كما يقول تستلهم فى تكوينها وتشكيلها الأساطير والنصوص الشعبية الأوربية والإغريقية والعالمية (بما فى ذلك الليالى العربية) .

وقد صحب هذا الوعى بالآخر لديه وعى آخر ، هو الذى يعنيها هنا ، بما هو وعى مواز بضرورة استلهام التراث العربى ، على نحو ما يفعل كبار كتاب المسرح العالميين فلما عاد إلى مصر سنة ١٩٢٨ عكف فوراً على إعادة قراءة الأدب العربى ، برؤية جديدة هذه المرة ، رؤية قوامها الوعى بالآخر ، وتراث الآخر ، وتجاريبه الإبداعية ورؤاه الفنية والجمالية المتنوعة . وهذا يعنى - بالطبع - أنها لم تكن قراءة محايدة ، وإنما كانت قراءة تتحكم فيها وتسيرها علة شائنية ، ولذلك لا يتردد الحكيم - رجل القانون الأول - فى إحدى رسائله الشهيرة إلى صديقه الفرنسى أندريه ، أن يبرح له قائلاً :

(١) صلاح طاهر : أحاديث مع توفيق الحكيم ص ١٢٢ ، دار الكتاب ، القاهرة ١٩٧١م .

(٢) زهرة العمر : ص ٣٣ .

إنى الآن غارق فى الأدب العربى أريد أن أدرس قضيته من أساسها ، أريد أن أعيد النظر فى أمر اللغة العربية - لغتى - وأكشف أسرارها وأضع إصبعى على مواطن ضعفها وقوتها . هذا الوقت هو خير وقت أستطيع فيه أن أرى وأميز وأحسن الحكم ، فلى عينان قد طافتا - منذ أمد ليس بالبعيد - بمختلف الآداب العالمية . ولقد نجحت فكرتى حقاً . إنى أقرأ نصوص هذا الأدب فى عصوره المتعاقبة بعين جديدة ، عين عامرة بالصورة حافلة بالمقارنات ، وبنفس رحيمة عادلة صابرة تلتمس العلل والأسباب ، وتطيل التريث والبحث قيل أن تصدر الأحكام" (١) .

غير أن هذه الأحكام لم تكن فى نهاية الأمر لصالح الأدب العربى الرسمى ، فإذا هو :
 "خلق فنى يبدو لى ناقص التكوين ... والسبب فى ذلك بسيط أيضاً ، إذا تأملت الآداب القديمة كلها وجدت أنها قد عاصرتها فنون كبرى ، خذ مثلاً مصر القديمة والهند والإغريق والرومان ... لقد كانت المعابد العظيمة والتمثيل الرائعة خليفة أن يعاصرها أدب يضارعها فى قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن (الملاحم والتمثيل والقصص) ..." (٢) .

ويرجع الحكيم ذلك النقص الإبداعى التكوينى إلى أسباب ثقافية واجتماعية واقتصادية كانت قائمة قبل الإسلام ، غير أنها سرعان ما تلاشت بقيام الحضارة العربية الإسلامية وما صاحبها من استقرار سياسى ومن ثراء مادى وفكرى عالى ، فضلاً عن ازدهار للفنون الأخرى باستثناء الإبداع الأدبى (يعنى الأدب الرسمى) ، إذ ظل عاجزاً عن مسايرة تلك النهضة الحضارية الجديدة (٣) فقد ظل على حاله :

" بما فى ذلك النشر (الكتابى) الذى لم يحاول أن يزيد فى قوالب نشره ، أو أن يساير تلك الفنون المعاصرة حتى بدأ للأجيال اللاحقة فى ذلك الفقر الظاهر ... والواقع أن الأدب العربى الإنشائى لا يختال للأنتظار إلا فى ثوبين معروفين :

(١) نفسه : ص ١٢٨ .

(٢) نفسه : ص ١٣٤ .

(٣) نفسه : ص ١٣٤ - ١٣٥ .

الرسائل والمقامات ... والمقامات أعمال قصصية ، قصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص ، ولكن الإغراق في الوشى اللفظي ، والاحتفال بالوضع اللغوي صرف هم الكاتب عن التعمق في التحليل ، وبالإفراط في السرد ، والإجادة في البناء . فالأدب العربي الإنشائي قد عنى باللفظ أكثر مما يجب ، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذي يعتبره فصاحة وبلاغة ، ليصور ما يجيش في نفس الشعب من إحساس ، ولا ما يهيجه من خيال " (١) .

وقد ظل الأمر على حاله - كما يقول - حتى ازداد سوءاً في عصور المماليك والعثمانيين ، فإذا ما جاء عصر النهضة الحديثة لم يتغير أدبنا ، وظل على ما هو عليه حتى الثلاثينيات من هذا القرن ، باعتباره كما يقول :

" أدب علب محفوظ من التعميرات المستعمارة ، والأساليب (الأكلانسيات) المستخرجة من خزائن الأقدمين " (٢) .

ويسر الحكيم ذلك الجسود الأدبي بقوله إنه " أدب الغرف المظلمة " وليس " أدب الحياة النابضة " أو " أدب الهواء الطلق " على حد قوله (٣) . وهذا يعني - في المحصلة الأخيرة أن الحكيم يعلن أنه لم يستفد في تنشئته الثقافية بالأدب العربي الرسمي في شيء . قدر ما أفاد بعد ذلك من الأدب العربي الشعبي كما يقول ، حيث وجد فيه " ضالته " الفنية التي تشبع " ذائقته " الأدبية والجمالية والفنية .

الأمر الذي انتهى بالحكيم آنذاك إلى أن يكتب أيضاً رسالة ماثلة إلى عميد الأدب العربي (مؤرخة في مايو ١٩٣٣) نشرها في كتابه تحت شمس الفكر (١٩٣٨) يؤكد فيها رأيه ورؤيته في الأدب العربي الرسمي بأنه أدب :

" لا يقوم على البناء ، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل ، إنما هو شيء مرصع جميل يلذ للحس ، فسيفساء اللفظ والمعنى ، وآرايسك العبارات والجمل ... وحتى إذ يترجمون عن غيرهم يسقطون كل أدب قائم على البناء ، فلم ينقلوا

(١) نفسه : ص ١٣٥ .

(٢) ترفيق الحكيم : بقطة الفكر ، ص ١٠٦ ، مكتبة مصر ، طبعة ١٩٨٨ م .

(٣) لمزيد من التفصيل : انظر المصدر السابق ، ص ١٠٦ - ١٠٨ .

ملحمة واحدة ، ولا تراجيديا واحدة ، ولا قصة واحدة . العقلية العربية لا تشعر
بالوحدة الفنية في العمل الفني الكبير ... إلخ" (١) .

وفي ضوء هذه الدراسة الجريئة والرائدة في رؤيتها (١٩٣٣) يتأكد لدينا أن الحكيم بدأ
حياته الثقافية والأدبية فاقداً الثقة بالأدب العربي الرسمي (٢) ، بما هو خلو من التسرّات
الملحمي والإبداع القصصي والتناج التمثيلي ، وكأن أدبنا يدع بين آداب الشعوب ... ألم أقل
أن قراءة الحكيم للأدب العربي الرسمي كانت قراءة غائية تبحث عن منابع صالحة للاستلهام
المسرحي وتحقيق مشروعه الإبداعي ، كما هو الشأن في الأدب الغربي ، وعلى نحو ما يفعل
كتابه الكبار ؟ ومن ثم كان السؤال الفارق الذي لا يبارح ذهن الحكيم : ما العمل ؟ وكيف
النسبيل إلى الخروج من هذا المأزق التراثي الرسمي ؛ تراث الصفوة أو النخبة التي لم يجد
الحكيم في تراثها ضالته التأسيسية ؟ .

(١) نفسه ، ص ١٣٨ . انظر أيضاً تحت شمس الفكر ص ٤٤ - ٥٤ ، والنص منقول من ص ٤٩ .
مكتبة مصر (١٩٣٨) وإن كان ثمة استثناءات محدودة عنده مثل أدب ابن المقفع والجاحظ والهمذاني
والتنويري والأصفهاني والحريزي والمنشي وأبي العلاء المعري وابن خلدون ، خاصة في إبداعاتهم الفكرية
والسرديّة ، الشعرية والتقصّية .

انظر أيضاً : مقدمة كتاب الحكيم " أشعب ملك الطفيليين " للوقوف على مدى اهتمام الحكيم بالتراث
السردي القديم ، ص ١١ - ١٣ . مكتبة مصر (١٩٣٨) .

عن النشر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية ص ٢٤٩ - ٣٣٤ ، دار الكتاب الجامعي ، الكويت ،
١٩٩٦م .

(٢) لا معنى لمناقشة الحكيم في رؤيته القاسية والغائية للأدب العربي الرسمي لسبب بسيط ، هو أنه
سوف يتصالح معه فيما بعد ، كما سيأتي في هذه الدراسة .

ثانياً الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحي

فى ضوء هذا المأزق الثقافى والأدبى التراثى انكب الحكيم على قراءة الأدب الشعبى الإسلامى (والمصطلح له) باعتباره جزءاً من موروثه الثقافى والأدبى ؛ لعله يجد فيه سبيلاً إلى الخروج من هذا المأزق ، أو بالأحرى سبيلاً إلى الخروج بمشروعه المسرحى إلى حيز التنفيذ . وعلى الرغم من أن هذه القراءة لم تكن بريئة تماماً عندئذ ، بما هى قراءة باحشة عن منابع الاستلهام من ناحية ، وطريقة إلى التأسيس والتأسيس لأدب مسرحى عربى قادر على الانتماء ، والاندماج فى بنية الثقافة العربية من ناحية أخرى ، وبما هى أيضاً سبيله - كما يصرح فيما بعد - إلى الانتصار فى معركته " معركة المجددين مع الجامدين " على حد تعبيره من ناحية ثالثة (كان الجامدون - على حد تعبيره يرون فى الكتابة المسرحية والقصصية - آنذاك - فنوناً " سوقية ولقيطة " لا تليق بأرباب الأدب الرفيع . فقد انتهت هذه القراءة به إلى كثير من " الاكتشافات الإبداعية " التى لم يكن يتوقعها - كما يقول - على هذا النحو من الثراء المعرفى والتاريخى ، الفنى والنقدى .

الحكيم والوعى المعرفى والتاريخى بالأدب الشعبى :

وكانت هذه الاكتشافات التى لم يكن يتوقعها كامنة فى الأدب الشعبى ، حيث عثر على ضالته الينبروعية التى افتقدها - وافتقدها معه العقل العربى والمخيلة العربية - على مستوى الثقافة العالمية والأدب الرسمى . ولترك الحكيم يحدثنا عن دهشته بالأدب الشعبى الذى سد هذه الثغرة الفنية والحضارية ، وأعاد - كما يقول - للأدب العربى وجوده وكيونته الفنية والأدبية ، وأظهر وجهه الحقيقى وتكامله الإبداعى وثراءه الفنى وجماليات تشكيله ، شأنه

عندئذ شأن الآداب العالمية الأخرى ، حيث يقول الحكيم عام ١٩٢٨ معبراً عن دهشة الاكتشاف وثناء النتائج ، وذلك في إحدى رسائله إلى صديقه الفرنسي أندريه ، ونعتذر سلفاً عن نقلها كاملة - على طولها - باعتبارها رسالة / وثيقة تاريخية وعلمية ينبغي أن تأخذ مكانها في تاريخ الدراسات الفولكلورية العربية ، وتكشف عن وعى تاريخي مبكر بجدوى التراث الشعبي في هذا الزمن المبكر ، وقبل أن يحظى الأدب الشعبي العربي بأى اعتراف أكاديمي . يقول في هذه الرسالة / الوثيقة معبراً عن رؤيته ودهشته واكتشافه العظيم لكنوز التراث الشعبي العربي :

" وهنا حدث أمر عجيب ، إن روح الشعب لا تقهر ، هذا الشعب في عصور الحضارة الإسلامية المختلفة قد تعطش للون جديد من الأدب ، غير لون البداوة الأولى ، لون من الأدب مستمد من إحساسه هو بالحياة الجديدة المتطورة والمتغيرة ، أدب جديد قائم على فن مشابه ومسائر للفنون الزاهرة المعاصرة ... فلما لم يشأ أدباء الفصحى أن يمدوا الناس بحاجاتهم ، لجأ الناس إلى أدباء من بينهم ، لا يملكون أداة اللغة ، ولا جمال الشكل ، ولكن يملكون السليقة الفنية وروح الخلق . وهنا ظهر الأدب الشعبي ...

فما ظهر الأدب الشعبي أحياناً إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي (لاحظ مصطلحات الحكيم) أو صرخة احتجاج على جمود القصباء ... هكذا ظهر القصص الشعبي الشعبي في صورة عنترة ومجنون ليلى ... إلخ.

وسارت الحضارة الإسلامية فسار معها الأدب الخيالي الاجتماعي الشعبي ، فإذا نحن أمام عمل فني رائع هو ألف ليلة وليلة ، وقصة أبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن ، والظاهر ببيرس ... إلخ .

ومن الغريب أنك إذا تأملت التصميم الفني والبناء الروائي لهذا الأدب الشعبي وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر في الطريق الصحيح ، محاذياً تلك الفنون الجديدة التي قامت بقيام الحضارة الجديدة . فلقد كان من المستغرب حقاً للباحث أن يرى حضارة إسلامية عظيمة ذات فنون زاهرة وعلوم راقية ولا يجد في أديها أثراً إنشائياً مثل " الشاهنامة " أو " الرامايانة " أو " الإلياذة "

... حتى كادت تنهم العقلية الإسلامية بعقمها (بعقم خيالها) (١) ولسكن الأدب الشمسي الإسلامي صحح الوضع أمام التاريخ ، وأثبت أن الحضارة الإسلامية سارت في مجراها الطبيعي ، مع هذا الفارق : وهو أنه في الحضارات الأخرى الهندية أو الفارسية أو الإغريقية كان خاصة الشعراء والأدباء هم الخالقين لتلك الآثار .

أما في حضارة الإسلام فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه ، ووقفوا بهيدين عن كل تغيير أو ابتكار ... حتى القرآن ما حاولوا أن ينتفعوا به انتفاعاً فنياً . لقد أتى القرآن بجديد في فن الكتابة : لا اللغة وحدها بل القصص (والأساطير) لقد استخدم القرآن الفن القصصي في التعبير عن المرامي الدينية السامية ، ولكن المدحش أن الأدب العربي لم ير في القرآن إلا نموذجاً لغوياً ، ولم ير فيه النموذج الفني ؛ فلم يخطر له استلهاج قصصه أو الاسترشاد بها أو استغلالها استفلالاً فنياً مستفيضاً . إن وحي الأدب العربي لم يرد أن يتحرك ، لا إلى أعلى ولا إلى أسفل ، لا نحو القرآن ولا نحو الشعب .

ومن الإنصاف أن أستثنى واحداً هو " الجاحظ " . إن هذا الكاتب شعر فيما يبدو لي بالغلظة ، فسلك مسلكاً آخر ، ونزل إلى الشعب يستوحيه ، ويصور أسواقه ويخلاءه ولصوصه وتجاره وشرفاءه وخبثاءه ، في أسلوب بسيط حتى ، يعد مثلاً طيباً للنثر التصويري في عصور الحضارة وال عمران ... وهو يعينه الأسلوب الذي أثار على الجاحظ المسكين (٢) نقد المتنطعين من أدباء عصره .

(١) ما بين المعرفتين هنا - وفيما يأتي في هذه الرسالة - مأخوذة من كتابه فن الأدب الذي أعاد فيه الحكيم نشر هذه الرسالة منقحة .

(٢) إذا استثنينا كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، فإن معظم نتاجه الفكري والأدبي نتاج سردى ذو طابع شعبي ، الأمر الذي دفع علماء الفولكلور العرب إلى النظر للجاحظ (ت ٢٥٥هـ) باعتباره رائد الجمع الفولكلوري (الميداني والمكتبي) في تراثنا العربي ؛ حيث لم يفرق يومئذ بين ثقافة الخاصة وثقافة العامة ، كما يجمعون أيضاً على ابن خلدون (ت ٨٠٨هـ) هو أول من دعا - بوعي استثنائي - إلى العناية =

فرموه بالعامية والركاكة والابتذال ... وأريد أن أستثنى أيضاً بعض الجانِب
الفنى من المقامات لبديع الزمان (والحريرى) من حيث رسم الشخصيات
وتصوير المجتمع ، تكاد تعطينا أحياناً صوراً ناطقة على صفرها تذكرنى بصور
" المنياتور " الفارسى . ولم يفسد هذه الآثار الفنية إلا أسلوبها اللغوى .

على أننا بعد ذلك إذا طرحنا أعمال مؤرخى الأدب ورواة أخباره ، على
أهميتها وسلاسة لغتها ، وأردنا أن نبحث عن فن أدبى يعد فى ذاته خلقاً
إنشائياً قنياً لما وجدنا شيئاً يضارع الأدب الشعبى فى ألف ليلة وليلة وعترة
ومجنون ليلى وأبى زيد الهلالي ... إلخ . فهذه الآثار على الرغم من انحدام
الروعة اللغوية فيها وضياع الجانِب الشكلى اللفظى ، قد استطاعت أن تؤثر
بمجرد قنيتها . ذلك أن القوة الخالقة فى روح الشعب لم تضل لحظة طريقها إلى
الخلق الفنى .

ومع ذلك فقد ظل الأدب الشعبى حتى اليوم غير معترف به فى تاريخ الأدب
العربى . بل إن أثراً خالداً مثل ألف ليلة وليلة اعترفت به كل أمم العالم ،
ونقلت قصصه إلى كل لغة ، ووضعت فى كل يد ، حتى أبهى الأطفال ...
(تذكرت الآن أن ولدك الصغير جانو أدهشنى يوم قابلته أول مرة فى كوريفوا ،
فقص على أقصوصة علاء الدين والمصباح ، على نحو آثار إعجابى) .

هذا الأثر الفنى المشرف لم يعترف به أديب عربى اعترافاً صريحاً . لقد
انطوت قرون وما يزال هذا السد قائماً كأنه سد الصين بين النشر العربى فى
سجعه وبلاغته المصطنعة وبين خيال الشعب ورغباته وآماله . لو أن أدباء اللغة
الفصحى هدموا هذا السد من قديم ، وتزلوا عن بعض جمودهم وسايروا تقدم

= بالأدب للملحن (الشعبى) جمعاً وتدويناً ، باعتباره مصدراً من مصادر المعرفة التاريخية إلى جانب قيمته
الجمالية والفكرية .

انظر دراستنا الموسومة : مصادر دراسة الفولكلور فى التراث العربى ، مجلة عالم الفكر ٢١ ع ٢ ص
١٦٦ وما بعدها ، أكتوبر ١٩٩١ ، الكويت .

الفنون في زمانهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الأدب العربى اليوم فى مقدمة الآداب العالمىة فليس الروس هم أساتذة القصة ولا الإنجليز ولا الفرنسيون ، بل نحن بما لدينا من قرآن عرف القصص (كان الحكيم معجباً كل الإعجاب بقصة يوسف) وما خلقنا فى مجتمعنا من أشياء عترة وألف ليلة وليلة . وما وضعنا فى لغتنا من مقامات تعد أساساً لفن الأقصوصة لأحق من يزعم بأننا أساتذة هذا الفن الروائى ... (لاحظ أن هذا القول كان عام ١٩٢٨) ولكن وأسفاه ... هم أولئك الجامدون الذين وقفوا حيث هم وتركوا لغيرهم تلك الكنوز يفترقون منها ويربون عليها .

إن هذا الذى أسميه سداً بين الجامدين والمجددين ، أو هذا السد بين الأموات والأحياء كان دائماً موجوداً فى تاريخ كل لغة .. ألا تذكر " دانتي " وكيف حطم هذا السد يوم أصر على أن يكتب " الكوميديا الإلهية " لا باللاتينية لغة العلماء فى عصره بل بالإيطالية لغة العامة فى زمانه ... و " مسترال " يوم وضع ملحمة الشعرية الرائعة " ميراي " بلغة الريف الفرنسى ، وهى لغة لم استطع فهمها بما ألبأنى إلى قراءة ملحمة فى ترجمتها الفرنسية العصرية ، ومع ذلك لم تحل لغة الريف دون تسليم ذلك الشاعر قمة المجد ، واعتباره من أكبر شعراء فرنسا والعالم ، لأن اللغة لم تكن يوماً حائلاً فى أوروبا دون تقدير الأثر الفنى فى ذاته .

أما عندنا فهى حائل دون مجرد الاقتراب منه ، كأنما هو شىء مزر بمقام فضلاء الأدباء . لهذا لم نجد أديباً عربياً جرؤ على النظر فى آثارنا الشعبية الرائعة ، من حيث هى فن وخلق ، طارحاً مسألة لغتها جانباً ... لقد رضى الفضلاء أن ينظروا فى تاريخ الجبروتى وهو تقريباً باللغة العامية ، ولم يرضوا أن ينظروا فى ألف ليلة وليلة وهو أسلم لغة فى نظرى من كتاب الجبروتى ، لكن السبب عندهم أن ذلك تاريخ وهذا أدب ، والأدب فى عرفهم مرادف اللغة ، فاللغة هى لدينا شبح الأدباء المخيف . نحن عبيد ذلك الميراث من الألفاظ والعبارات والتراكيب التى وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة ... إننا ننظر

إليها بحرص خشية أن ينفذ إليها نور هذا العصر أو نسيم هذا الزمن ، فيعيث
بفسيح عنكبوتها المقدس ! بالشيخ القديم المروع ! بالشيخ الأموات الذي يرهب
كل من يعتبر اللغة كائناً حياً يتغير ويتطور ، وكل من يحاول التصرف فيها
طبقاً لمطالب العصر وروح الزمن ... " (١) .

وتنتهى هذه الرسالة التى نعتذر عن إطالتها ، حيث نرى فى نقلها هنا كاملة وثيقة
تاريخية بالغة الأهمية ، فى دعوتها إلى التجديد فى شـيء " الشعور العام بضرورة التنوع فى
الأساليب والقوالب الذى بدأ يسرى الآن فى الطبقات المستنيرة " . على حد تعبيره . والمتأمل
لهذه الرسالة التى كتبت فى أواخر العشرينيات ونشرت فى أوائل الثلاثينيات يمكن أن يقدر
الدور الريادى والتنويرى للحكيم من خلال :

(أ) ريادته الداعية إلى أن الخروج من مأزق جمود الأدب العربى التقليدى أو الكلاسى ،
وعقم قوالبه الفنية - آنذاك - يكمن فى ضرورة احترام الأدب الشعبى والاعتراف به ، وشراء
أشكاله الفنية والتعبيرية ، بما هو تشكيل أو تعبير جمالى عن روح الشعب ؛ بدلاً من تغييبه
أو تهميشه والاستعلاء عليه ، وبذلك نسد أو نستكمل ما يفتقد أو يفتقر إليه الأدب العربى
الرسمى من ثغرات ونواقص فى اتجاهاته وقوالبه وأشكاله الفنية أو نقص فى أنماطه أو أجناسه
التعبيرية كالملاحم والإبداع القصصى والدراما الشعبى (نعى السير الشعبى وتمثيلات خيال
الظل والمرويات السردية الأخرى التى يزخر بها التراث العربى ، دون العناية بها) وتؤكد أنه
ليس بدعاً بين آداب الشعوب ، وأن المخيلة العربية أيضاً ليست عقيماً كما وُصفت بذلك .

(ب) ريادته الداعية إلى الإفادة من الأدب الشعبى باعتباره منبعاً خصباً من منابع
الاسترفاد أو الاستلهام الفنى الحديث ، وأن هذا الاستلهام هو سبيلنا إلى التجديد وإلى
الرقى بالأدب العربى المعاصر " على حد تعبيره ، على نحو ما صنعت الشعوب الأخرى
بآدابها (٢) .

(١) زهرة العمر : ص ١٣٥ - ١٤١ .

(٢) من اللاقت للنظر أن أول من استجاب لهذه الدعوى هو طه حسين عبيد الأدب العربى ، عندما كتب
سويلاً " القصر المسحور " سنة ١٩٣٦ ، ثم كتب بعدها طه حسين " أحلام شهرزاد " سنة ١٩٤١ .

(ج) ريادته الداعية إلى العناية العلمية بهذا الأدب ودراسته ، باعتباره صنواً للأدب الرسمي (وذلك قبل أن يحظى الأدب بنصف قرن تقريباً بالعناية العلمية والأكاديمية في بعض الجامعات العربية) كما يفعلون في الجامعات الغربية ، إيماناً منه بأن هذا الأدب ليس نقيضاً للأدب الرسمي ، بل متم له ، وبهما معاً تتكامل صورة الأدب العربي وتثري ، كما هو الشأن في الآداب العالمية العريقة .

والحكيم لا يرى في دعوته إلى العناية بالفنون الشعبية واستلهاها نشاطاً قومياً أو تفريداً خارج السرب ، بل هذا هو صنيع الأمم المتحضرة والشعوب المتقدمة مع " فنونها العصرية " التي تمتد جذورها إلى " فنونها البدائية " تغترف منها وتستلهاها أيّاً كان مصدرها .

إن العودة إلى المنابع البدائية في الفن للإغتراف منها واستلهاها قد تنبه إليها أيضاً أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالمي ، سواء في الفنون التشكيلية أو الموسيقية أو الشعرية أو الفكرية . وسواء أكان المنبع البدائي في شعوب وقارات ، أم في هبات أطفال (أغانيهم) ، فالبدائية لم تعد تدل اليوم على جهل أو قصور بقدر ما تكشف كل يوم عن مدلولات للتفوق تشير الدهشة ... فالفن البدائي أقرب إلى أن يكون فناً سماوياً ... " (١)

على حد قوله .

لم يتوقف الحكيم عند دعوته التنظيرية الرائدة بل بادر إلى ممارستها بنفسه في الفعل الإبداعي والتقدي لديه ، وذلك في وقت مبكر ، عندما تمكن " أخيراً " من العثور على منابعه التراثية التي استصفها لنفسه ، وشرع يحقق - من خلال استلهاها لها - مشروع الإبداع الحداثي والتأسيسي ، وهو مشروع قوامه وغايته غرس الخطاب المسرحي في بنية الثقافة العربية والخطاب المعرفي العربي . وهذه المنابع أو الينابيع الجمعية التي عثر عليها الحكيم ، تكمن كما قال لصديقه أندريه في أنه أخيراً عثر على منابع الاستلها الفنى الثلاثة " هذه المصادر الثلاثة التي استلهاها فنياً : القرآن ، ألف ليلة وليلة ، الشعب " (٢) . وهو ما تجلّى وقتئذ في مسرحيته الفارقتين والمؤسستين في تاريخ الأدب المسرحي العربي : مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) ومسرحية شهرزاد (١٩٣٤) التي كان قد انتهى من كتابتها سنة (١٩٢٨)

(١) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي : ص ١٦ ، مكتبة مصر ١٩٦٧م .

(٢) زهرة العمر : ص ١٤٢ .

فكان بذلك أول فنان مسرحي عربي - كما سنرى وشيكا - يستحضر التراث استحضاراً جدياً معاصراً ، إيجابياً ، تأسيساً وتجاوزاً في آن .

الحكيم والوعى الفنى والنقدى بالأدب الشعبي :

فيما بين مسرحية شهرزاد أو قبل شهرزاد (منذ أول نص مسرحي وصلنا للحكيم وهو أوربيت على بابا ١٩٢٥ التى استلهم فيها ألف ليلة وليلة ، ومسرحية الزمار ١٩٣٠ التى استلهم فيها السامر الشعبي) وبين مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) ما يقارب أربعين عاماً ظل خلالها الحكيم يمارس وعيه المعرفى والتاريخى بالإبداع الشعبى العربى استلهاماً وتوظيفاً ، إبداعاً وتجريباً ، كما نضج خلالها وعيه الفنى والنقدى بأنماط استلهام الأدب الشعبى وطرائقه فى نصوصه وتشكيلاته الإبداعية ، على نحو مفارق تماماً لما كانت عليه طرائق استلهام النصوص المسرحية السابقة التى كتبها جيل الرواد من المسرحيين العرب . فمن المعروف أن المسرح العربى الحديث (الشعرى والنثرى) مدين فى معظم نصوصه للأدب الشعبى العربى^(١) وذلك منذ نشأته (١٨٤٧) على يد التاجر مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) إثر

(١) انظر فى نشأة المسرح العربى ، ونصوصه الأولى المستلهمة من التراث الشعبى - وأنماط استلهامها - بعض المراجع التالية ، على سبيل المثال ، طبقاً للترتيب الأبجدي :

- ١ - إبراهيم درديرى : تراثنا العربى فى الأدب المسرحى الحديث . الرياض (١٩٨٠) .
- ٢ - أحمد صقر : توظيف التراث الشعبى فى المسرح العربى ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ١٩٩٨ .
- ٣ - أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، دار الثقافة ، القاهرة (١٩٧٥) .
- ٤ - بول شاوول : المسرح العربى الحديث ، رياض الريس للنشر ، لندن (١٩٨٩) .
- ٥ - حسن بحرأوى : المسرح المغربى ، بحث فى الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافى العربى ، بيروت (١٩٩٤) .
- ٦ - حسن عطية : الثابت والمتغير ، دراسات فى المسرح والتراث الشعبى ، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٩٠) .
- ٧ - سعد الدين حسن دشمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى ، جامعة الدول العربية (١٩٧٣) .
- ٨ - سعيد الناجى : التجريب فى المسرح ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء (١٩٩٨) .
- ٩ - صالح سعد : تقاليد الكوميديا الشعبىة ، وزارة الثقافة ، القاهرة (١٩٩٤) .
- ١٠ - عيد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالى ، الدار الجماهيرية للنشر ، ليبيا (١٩٩٠) .
- ١١ - عبد الله شقرون : فجر المسرح العربى بالمغرب ، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية ، تونس (١٩٩٨) .

تعرفه على المسرح الغربي في إحدى رحلاته التجارية إلى إيطاليا ، حيث عاد منها مبهوراً بهذا الفن الجديد ليقدّمه لنا ، باعتباره " ذهباً إفرنجياً مسبوکاً عربياً " على حد قوله (١) ، فقدم - أول ما قدم - مسرحية البيخيل الذي اكتشف أثناء اقتباسها وإعدادها للمسرح العربي ثراء التراث الشعبي العربي ، بما هو منبع غنى للاستلهام والتأليف ، فكان البدء بمسرحية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد (سنة ١٨٥٠) التي استلهم فيها إحدى حكايات ألف ليلة

-
- ١٢ - علي الراعي : فن الكوميديا من خيال الظل إلى الريعاني ، دار الهلال (١٩٧١) . وكتابه : المسرح في الوطن العربي ، الكويت (١٩٨٠) . وكتابه الكوميديا المرهجة - دار الهلال - القاهرة (١٩٦٨) .
- ١٣ - علي عقلة عرسان : وقفات مع المسرح العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (١٩٦٦) . وكتابه الظواهر المسرحية عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (١٩٨١) .
- ١٤ - فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربي ، سلسلة كتب للجميع ، ج ١٤٩ ، القاهرة (١٩٦٠) .
- ١٥ - فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ، بغداد (١٩٨٠) .
- ١٦ - فاروق خورشيد : الموروث الشعبي في المسرح ، دار الشروق (١٩٩٢) .
- ١٧ - كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، النور المصرية اللبنانية ، (١٩٩٣) .
- ١٨ - محمد عبد الرحمن يونس (وآخرون) : تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ، دار الكتوز الأدبية ، بيروت (١٩٩٥) .
- ١٩ - محمد عزيزه : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، دار الهلال القاهرة (١٩٧١) .
- ٢٠ - محمد كمال الدين : رواد المسرح المصري ، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٧٠) .
- ٢١ - محمد مندور : المسرح النثري ، نهضة مصر ، القاهرة (ب . ت) .
- ٢٢ - محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ط ٢ ، دار الثقافة ، بيروت (١٩٦٧) .
- ٢٣ - محمود تيمور : طلائع الفن المسرحي ، مكتبة الآداب ، القاهرة (ب،ت) .
- ٢٤ - محمود حامد شوكت : الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة (١٩٧٠) .
- ٢٥ - نجوى عانوس : المسرح الضاحك ، كتاب الهلال ، مصر (١٩٨٩) .
- ٢٦ - يعقوب لاندو : تاريخ المسرح العربي (ترجمة يوسف عوض) دار القلم ، بيروت (١٩٨٠) .
- (١) انظر : محمد مسكين : المسرح العربي الحديث ، مجلة الوحدة عدد ٩٤ من ١١ (يوليو ١٩٩٢) المجلس القومي للثقافة العربية الرباط .

وليلة (١١)، وسار على هديه سائر الرواد مثل أبي خليل القباني (١٨٣٨ - ١٩٠٢) وله خمس مسرحيات مستلهمة من التراث الشعبي ، وفرح أنطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) وغيرهم كثير ممن اعتمدوا في تأليف نصوصهم المسرحية على النصوص الشعبية - على المستويين البنائي والدلالي - ولا سيما تقاليد الفرجة الشعبية ، وكثيراً ما كان يقوم بعض هؤلاء الكتاب أنفسهم بدور الحكواتي .

حيث ظل استلهامهم للنص الشعبي (على الرغم من ثقافتهم الأوروبية وتبعيتهم للمسرح الغربي) استلهاماً سلبياً أو استنساخاً على المستويين التركيبي والدلالي ، بمعنى أنه لم ينشأ عن وعي حقيقي ، تاريخي ومعرفي وتقني ، لا بأهمية الموروث الشعبي ، ولا بطبيعة استلهامه الإيجابية أو الجدلية ، باعتباره مصدراً من مصادر التجربة الإبداعية ، وليس هو التجربة ذاتها ، ومن ثم كان استلهامهم استاتيكيّاً (على نحو سكوني) فلم يتجاوزوا في أعمالهم بنيتهم الحكائية - برغم مسرحيتها - ولا مضامينه وقيمه وأفكاره الموروثة ، بل ظل طابع السرد الحكائي مهيمناً على النص المسرحي - آنذاك - على نحو غدا معه هذا النص مجرد " حكاية شعبية ممسرحة " ، ومن ثم لم يضيفوا إليه معنى جديداً أو دلالة معاصرة أو يدخلوا معه في علاقة جدلية فاعلة لا متفاعلة ، فهي علاقة أحادية البعد والمستوى ، لا تغير ولا تتغير ، بل كانت غايتهم " إحياء أمجاد الماضي " على حد تعبيرهم ، وهو ما دفعهم إلى الإبقاء على الدلالة التراثية في نصوصهم المسرحية ، مع إلقاء بعض الخطب التمهيدية ذات الطابع الوطني أو الحماسي أو الوعظي المباشر ، قبيل أو أثناء العرض ، وهذا كل ما يربطها بحاضر العرض المسرحي بطريقة مفتعلة ، لكنها تبقى طبيعة " البدايات " الإبداعية في أرض غير ممهدة من قبل .

على النقيض من ذلك كان الحكيم ، فقد جاءت العلاقة بينه وبين التراث الشعبي علاقة جدلية منذ البداية ، علاقة تأخذ من التراث شيئاً وتعطيه أشياء ، علاقة تقرأ منطوقه وصامتة ، تلامس سطحه وتحفر في أغواره ، تترجم غيابه حضوراً ، ويسكونه حركة ، وماضيه

(١١) يرى محمد غنيمي هلال أن هذه المسرحية (الملهة) أول مسرحية عربية أصيلة ، وله في ذلك أسباب وجيهة ، يعيننا منها فقط إشارة الرائدة إلى أهمية الأدب الشعبي ، باعتباره المصدر الأول المتاح أمام الفنان المسرحي العربي آنذاك . انظر : الأدب المقارن ، ص ١٤٧ ، دار العودة ، بيروت (١٩٨٧) .

حاضرًا ومستقبلًا ، علاقة تتدخل في وجهة هذا التراث ، وتجعله يسير في اتجاه ما هو إنساني وحيوي وعقلي وعلمي معاصر كما يقول التجريبيون وأنصار الحدائثة . يقول الحكيم :
ووسائلنا في هذا ، هضم كل ثقافة موجودة ، قديمة أو حديثة ، وإخراج ثقافة جديدة تتم عن روحنا وشخصيتنا الشرقية " الإسلامية " (١) .

وكان الحكيم يرى هذا الضرب من " الاستيحاء " أو " الاستلهام " على حد تعبيره (أو التناص على حد تعبير نقاد ما بعد الحدائثة) للتراث الشعبي وأساطيره هو :
" النوع الأرقى في الأدب " في كل أدب " لا في الماضي وحسده ولا في الحاضر " بل في الغد أيضًا وبعد آلاف السنين " مادام الإنسان إنسانًا ، ومادام رقيه الذهني بخير " (٢) .

وحتى يتحقق هذا النمط من " التناص " أو الاستلهام الإيجابي الذي يرقى بالنص الأدبي في نظر الحكيم ، فإنه يشترط له شرطان - وهذا هو مفهومه للاستلهام ، شرطًا فارقًا وماتزًا عما فعله المسرحيون العرب من قبل ، هو شرط المعاصرة الموضوعية : فيقول :

" ولكن الأدب الجديد عندما يستلهم المادة الجديدة (الشعبية أو الأسطورية) إنما يهدف إلى غرض آخر : هو بعثها في الحياة الجديدة بلباسها الجديد وأفكارها الحديثة . إنه يجرب عليها عملية استنبات أو تطعيم - كما يقال في لغة الزراعة - لتلائم الجو الحديث ، وتعيش فيه ، وتخدم أغراضه . ثم يعد الأدب الجديد مجرد تسجيل للتقديم ، بل هو إعطاء روح جديدة للزمن القابر ، ويعث جسد قديم برأس حديثة " .

ولذلك لا غرو حين يتحدث عن " شعبية " كتاب ألف ليلة وليلة الذي لا يختلف على " شعبيته " اثنان يقول : إن ثمة شرطًا جوهريًا ينقصه يكمن في كونه :

(١) تحت شمس الفكر : ص ٩٢ .

(٢) من مقال للحكيم بعنوان " غاية الأدب والفن " نشر عام ١٩٣٤ ، ثم أعاد نشره في كتابه " تحت شمس الفكر " ، ص ٧٠ .

" لا يعالج شتون الشعب بالطريقة التي نريدها اليوم ، وإنما المفترض أن يكون الإحياء والتجديد بعث جسد قديم برأس حديث " على قوله (١).

لقد كان الكتاب المسرحيون الرواد الأوائل الذين سبقوه يتمثلون التراث الشعبي أولاً ثم الواقع ثانياً ، أما الحكيم فكان يتمثل الواقع أولاً ثم ينتخب من التراث ما يراه وقيماً بحاجته الإبداعية ، قميئاً برؤيته الفنية للعالم ، وإعادة صياغة بنائياً وإيحائياً ورمزياً ، ليدخل معه بذلك في علاقة تفاعل تناصي جدلي (وشتان بين الأسلوبين أو النمطين في استلهام التراث). ومن ثم لا غرو أن نقول إن الحكيم قد عرف كيف يتمثل هذا الموروث قمشلاً جديلاً ، إيجابياً ديناميكياً كاشفاً عن بنياته ، ومفجراً لطاقتها ودلالاته ، ومستوعباً له وقادراً على إعادة صياغته وإنتاجه على نحو جديد - في مشروع المسرحي - بدلالات جديدة معاصرة " تبرز صورة في نفسى " على حد قوله (٢). بحيث أصبح الأدب الشعبي معه وبه مصدراً خصباً للاستعارات والرموز والنماذج العليا التي تعبر عن رؤيته الجديدة ، وتساهم في تشكيل نصوصه في آن ، وبطريقة قرأها الخليفة النصية للنصوص الشعبية المولدة ذاتها كما هي معروفة في صورتها المخزونة في الذاكرة النصية للثقافة الشعبية " بعض هضمها ومزجها وخلطها وجعلها عجينة واحدة جديدة" (٣). وذلك على نحو يشاغب أفق توقعات المتلقي أو المشاهد وذاكرته النسبية على نحو ما نرى وشيكا .

(١) نفسه : ص ٧ .

(٢) يقول توفيق الحكيم في مقدمته الانتحائية لمسرحية سليمان الحكيم (١٩٤٣) ما يلي :

بنيت هذه القصة على كتب ثلاثة : القرآن الكريم ، والتوراة ، وألف ليلة وليلة ، وقد سرت فيها على نهجى في أهلى الكهف وشهرزاد وجمالينون ، من حيث استخدام النصوص القديمة ، والأساطير الغابرة ، استخداماً يبرز صورة في نفسى ، " لا أكثر ولا أقل " . انظر : مسرحية سليمان الحكيم : ص ١٠ مكتبة مصر (١٩٣٤) .

(٣) انظر أسلوب الحكيم في عمليات التناص في كتابه " أشعب ملك الطفيليين " ص ١٢ - ١٣ . حيث يقول الحكيم ما نصه : " لقد أدرك الأدب العربى من احتكاكه بأوروبا أن وسائل التعبير فى الأدب قد تطورت ، وأن الكتاب على اختلاف جنسياتهم قد تواصلوا على أن يلبسوا أفكارهم ثياباً متشابهة فى أغلب المسالك المتحضرة ، كما ألبسوا أبدانهم ثياباً متشابهة ، هى القبعة والسثرة ، سواء فى ذلك الإنجليزى والفرنسى والروسى والإيطالى ... إلخ . فكان من الطبيعى أيضاً للأدب العربى الحديث أن يتأثر بهذا اللباس الأدبى "

وإن كان ذلك كله قد تحقق ضمن قالب مسرحي تقليدي (الشكل الأرسطي الأوربي ، العلية الإيطالية المغلقة) من حيث هو بنية كلية عالمية ، حيث كانت صياغته لتلك العناصر الشعبية تتحقق في إطارها ، ووفق معطيات هذه البنية الغربية التي ظل الحكيم يؤمن بها ؛ لأسباب لا مجال لذكرها الآن (حتى بعد تقديم اقتراحه المعروف في قالبنا المسرحي) ، ومن دون أن يرى في ذلك تناقضاً (فارتداء الزى الغربي لا يغير من هويتنا) على حد تعبيره وتبريره . وربما كان الحكيم على حق في ظل الشرط الحضاري الراهن ، أو بالأحرى في ظل غياب المشروع الحضاري العربي المتكامل الذي ظل الحكيم يحلم به حتى وفاته سنة (١٩٨٧) . ومن هنا كان حرصه الدائم وتحريضه الدائم لأدباء العربية من الشباب - ضمن رؤية مستقبلية واثقة - بضرورة الانفتاح على الآخر الغربي ، شريطة الوعي بذلك ، ولئن تكون كذلك إلا من خلال الأنا في مرآة الآخر (١) ، ولكن من غير إحساس بالدونية أو شعور بعقد النقص الحضاري ، أو هكذا ينبغي أن يكون شرط انفتاحنا عليه بهدف المشاقفة الإيجابية والتناص الحضاري معه ، ليس لأننا أصحاب حضارة عريقة فحسب ، بل لأن الحضارة نفسها صناعة عالمية ، وكثيراً ما ألع الحكيم على أديبائنا الشباب بذلك في ثقة بالذات عند مواجهة الآخر :

“ لا تجعل مركب النقص يستولى عليك ؛ فتخاف على حضارتك المغلوبة أن تغزوها الحضارات الغالبة ... اغترب بشجاعة من كل منبع ، وخذ من كل ميرات ، لتثري نفسك الغالبة .. ويتسع أفقك ... إن روحنا أقوى وأعمق من أن تطفئ عليها حضارة من الحضارات ” (٢) .

= الشائع ، كما تأثر الزى الشرقي إلى حد كبير بالزى الغربي . على أن الزى أو اللباس شيء ، والروح أو الشخصية التي في جوف هذا الزى واللباس شيء آخر ومهما يكن اتحاد الإنجليزي والإيطالي والإسباني والروسي في شكل الزى ، فإن الدم الذي يجري في شرايين كل منهم مختلف كل الاختلاف لذلك أحب أن أقول لأدباء العربية الحديثة : لا تخشوا مطلقاً من لباس أفكاركم الأثواب الأوربية ، على شرط أن يكون طابع الأفكار وروحها شرقياً محضاً ، وأن يحس القارئ الأوربي إزاء أعمالكم أنه أمام نفس غير نفسه ، وشخصية غير شخصيته ، وإن كان الرداء ليس غريباً عليه ، لأن الرداء ليس ملكاً لأحد ؛ إنه ملك الحضارة ، والحضارة وليدة الحضارات التي سبقتها . . .

(١) انظر ؛ تحت شمس الفكر : ص ٩٥ - ٩٦ . وقالبنا المسرحي : ص ١١ وما بعدها .

(٢) تحت شمس الفكر : ص ١٠٤ - ١٠٥ (بتصرف) .

فإذا ما وصلنا إلى بداية الستينيات - ذروة المد القومي - حتى تكون البنية السوسيوثقافية والسياسية للمجتمع العربي قد تغيرت ، واحتل فيها المسرح مكانه ومكانته ، باعتباره خطاباً معرفياً (قومياً وسياسياً على وجه التحديد) ، على مستوى الثقافة السائدة ، فضلاً عما واكب هذه الفترة من تيارات فنية جديدة ومذاهب مسرحية عالمية مستحدثة (كما أصبحت الظاهرة المسرحية - في بلادنا - مهيأة للبحث عن قوالب أو أشكال مسرحية عربية (محلية) تحقق للفنان المسرحي خلاصه من التبعية الغربية ، حيث لم يجد أمامه من جذور - إذا شاء التأثيث والتأصيل - إلا التراث الشعبي وما يحترقه من أنماط وأشكال أو قوالب مسرحية شعبية (بدءاً من خيال الظل والحكواتي والقرهقوز أو الأراجوز أو صندوق الدنيا ... مروراً بفنون الفرجة الشعبية العربية ... وانتهاءً بفنون السامر والطقوس الاحتفالية الجماعية والتعازي الشعبية)^(١) شريطة أن تكون الاستفادة من هذا التراث - على مستوى التناسل - ضمن رؤية مستقبلية ذلك :

” إن من واجب الكاتب أحياناً عندما يفتح عيناً على الماضي الفاتر ... أن يفتح العين الأخرى على المستقبل الأخذ في التكون عند الأفق ”^(٢) .

في هذه الفترة كان الوعي المعرفي والنقدي للحكيم بالإبداع الشعبي العربي قد بلغ ذروته ، فكتب آنذاك مسرحيته الشهيرة ” يا طالع الشجرة ” (١٩٦٢) مقدماً لها بنص صاحب (فيما يشبه البيان المسرحي) على غاية من الأهمية : يفصح بامتياز عن هذا الوعي الفني والنقدي ، بفنوننا الشعبية ، باعتبارها عندئذ حافزاً على التجريب الذي ظل الحكيم يتجاهله طويلاً أو

(١) انظر على سبيل المثال :

- سعيد الناجي : التجريب في المسرح ، م.م.س (١٩٩٨) .
- أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، م.م.س (١٩٩٨) .
- فاروق خورشيد : الموروث الشعبي والمسرح ، م.م.س (١٩٩٢) .
- عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي ، م.م.س (١٩٩٠) .
- على الراعي : الكوميديا المرثية ، م.م.س (١٩٦٨) .
- عبد الله شقرون : قبح المسرح العربي في المغرب ، م.م.س (١٩٩٨) .
- يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، مطبعة الوطن العربي ، بيروت (١٩٧٤) .
- (٢) مسرحية الطعام لكل فم : ص ١٨٦ ، مكتبة مصر (١٩٦٣) .

يتردد في ممارسته (لأسباب موسيوقافية وفنية) ولكن اكتشافه لجوهر فنوننا الشعبية هو الذى حسم الأمر ... إذ على الرغم من وعيه بتيارات المسرح السائدة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، وعلى الأخص فى فترة الخمسينيات وما أحرزته هذه التيارات من نجاحات عالمية ، ولم يصبح فى الإمكان تجاهلها على حد تعبيره :

" وقد حاولت تجاهلها فعلاً على الرغم من مطالعتى وتتبعى لإنتاجها ، ولم أفكر أثناء إقامتى فى باريس عام ١٩٥٩ - ١٩٦٠ أن أقتررب منها ؛ فقد رأيت جيلى من شباب السنوات العشرين لهذا القرن قد أصبحوا كهولاً وشيوخاً داخل مجامع الأدب (مثل كوكتو ، مارسيل باتيول ومارسيل آشار) ، وكانوا كلهم أبعد ما يكونون عن هذه المدرسة الجديدة لجيل " اونسكو " و " وفرتبيه " و " بيكيت " و " آراسوف " . إذن ، ما الذى يدعونى أنا إلى النظر إلى هذه الحركة نظرة الجد ؟ لم أكن أتصور أنى سأهتم بها يوماً ، وقد غرست قدمى كل تلك الأعوام الطويلة فى أرض أخرى . ما الذى تغير إذن ؟

هنا بعد عودتى إلى بلادى منذ عامين أخذت أتأمل فنوننا الشعبية وإذا بهى أجد الأرض الحقيقية التى احتوت معدن هذا الفن الحديث كله . إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونعت ومسرح ... إلخ . هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والاتسجا ، اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة ، فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم (١) .

وعلى هذا النحو يفصح الحكيم فى مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة (بما هى - المقدمة - نص مصاحب لا يقل أهمية عن نص المسرحية) عن دور الفن الشعبى فى تحفيزه على فعل التجريب ، باعتباره - فى ضوء النص الشعبى العربى - فعلاً تأسيسياً وتأصيلياً فى آن .

ومارس الحكيم فعل التجريب التأسيسى فى مسرحيته (يا طالع الشجرة) متناصاً أو متعالقاً مع أغنية شعبية موعظة فى القدم - كما سنرى فى تفسيرها - (٢) مؤكداً بذلك صدق

(١) يا طالع الشجرة : المقدمة ، ص ٩ - ١٠ ، الشركة العالمية للكتاب - بيروت - لبنان .

(٢) انظر النقط الرابع من أفاط التناس فى نهاية هذه الدراسة .

رؤيته وثاقب نظره الميكر فى الموروث الشعبى ، عندما يكون التناص جدلياً ومتجاوزاً : وهذا التجاوز هو مبرز التناص عنده ، فيقول مشيراً إلى ذلك :

" فى هذه المسرحية أستلهم المنبع الشعبى فى إطار موضوع عصرى .. وهكذا يثبت المنبع الشعبى حيويته وصلاحيته للروح والإلهام ... " (١).

من هنا لا غرو أن تعتبر مقدمة المسرحية أو عتبتها مناصاً خارجياً يستحق أن نقف عليه وقوفنا على النص المسرحى نفسه ، على نحو ما حارلنا - ليس فقط باعتبارها أفقاً يحدد قراءة النص ورؤية فى " الإخراج " أو " العرض " المسرحى ، ولا باعتبارها " وثيقة " أو " بياناً " مسرحياً فى مجال التجريب المسرحى العربى ، أو حتى عريضة دفاع عن التراث الشعبى وأهمية استلهامه وطرائق التناص معه ، وإنما فوق ذلك كله باعتبارها - المقدمة - نصاً كاشفاً عن وعى الحكيم المعرفى والجمالى والنقدي بهذا التراث من حيث هو مادة خام يمكن أن تدخل فى نسج النص المسرحى أو تكمن على تخومه ، على المستويين الدلالى والتركييبى - فيساهم بذلك فى " مجال الابتكار والتجديد " على حد تعبيره ، بل أيضاً على ممارسة فعل التجريب ، باعتباره - النص الشعبى - أيضاً قادراً فى رأيه على مسايرة أحدث التيارات أو المذاهب الفنية العالمية المعاصرة ، فإذا هو كما يقول " على الرغم من متبعه البدائى فإنه يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصرة " (٢).

الأمر الذى دهش له الحكيم نفسه ، وإن لم تشاركه الرأى أو غواية الدهشة لأسباب لا محل لذكر تفاصيلها هنا (على الرغم مما ينطوى عليه رأى الحكيم من " حداثة " الرؤية للأدب الشعبى ؛ فإن هذه الرؤية للحكيم - فى رأينا - تتناسى تاريخية المعرفة وخصوصية الإبداع ، وتتجاهل نشأة المذاهب الفنية وتاريخية المذاهب الأدبية ، وإنشاقها أساساً من أفكار واتجاهات فلسفية وفكرية ليست لدينا أصلاً) فإنه لم يتردد عندئذ فى الاعتراف بأنه قد أعاد اكتشاف هذه القيمة (أو القيم الفنية والجمالية والأدبية الكامنة فى الإبداع الشعبى) . مما أشعل - من جديد - فى داخله رغبة دفينة - منذ المرحلة الباريسية - فى التجريب المسرحى باعتباره فعلاً حداثياً من شأنه أن يساعده على تحقيق مشروعه الإبداعى الطموح ، وأن يطور به المسرح

(١) يا طالع الشجرة : ص ٢١ .

(٢) قالينا المسرحى ، ص ١٩ ، مكتبة الآداب (١٩٦٧) .

العربى ، وأن يخلخل كثيراً من البنيات السائدة إبان عصر النهضة ، إذ يقول إيماناً منه بحتمية التطور وضرورة التطوير :

" ولولا دواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن ، فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ... وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب. حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير ، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذى يؤهله له استعداداه ، لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب ... فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات" (١).

وهو ما تحقق له - بامتياز - عندما شرع عقب عودته من باريس عام ١٩٦٠م يكتب مسرحية طليعية هى مسرحية يا طالع الشجرة التى يعارض بها تيار مسرح العبث أو بالأحرى يشاكله فنياً ، متناصاً مع تفنيته على وجه التحديد ، ولكنه يخالفه فى الوقت نفسه على المستوى الفكرى ، بما هو دعوة إلى الاتجاه العدمى Nihilism الذى يروج لعدمية الوجود وعيشية الكون ، وهو ما يرفضه الحكيم بحكم كونه شرقياً مسلماً ، وورث ديانات سعاوية ثلاث . ومن ثم فالمشكلة فى الفلسفة الغربية كانت قد انتهت بالإنسان الغربى إلى تجاهل الخالق سبحانه وعجزت - من ثم - عن فهم حكمة الوجود وفلسفة الكون الخفية ، وقد بدت الفلسفة العيشية حينئذ مشابهة لبعض أغانينا العيشية التى اعتقد الحكيم فى عيشيتها وزعم أننا نرددتها دون أن نفقه معناها .

وعندئذ - كما يقول - طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) أغنية شعبية ذاتة من أغاني الأطفال بدت له بلا معنى فى نظره ، هى أغنية " يا طالع الشجرة " ، وكان يحفظها منذ أيام الطفولة ووجد فيها ضالته التجريبية (الطليعية) واستحضر معها نصوصاً شعبية أخرى طالما استمع إليها دون أن يكون لها معنى منطقي ظاهر أو معقول فى رأيه ، وتسبق فى ظهورها مدارس الفن الحديثة من تجريدية وتكميلية وسريالية ... إلخ . وذلك قبل أن تخطر هذه المدارس الغنية على بال الأوربيين ، ويشرع فى التدليل على ذلك من خلال الكثير من أشكال التعبير الشعبى :

(١) مسرحية يا طالع الشجرة : المقدمة ، ص ١٣ (ط٢) الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، (ب.ت).

" فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبي المصري وجدنا العجب ... فهو قد زاول " السريالية" وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوروبيين على بال ... ويكفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج ، أو على صفحات كتاب ألف ليلة وليلة ، أو على لوحات الورق التي تمثل مبارزات أبي زيد الهلالي سلامة ، والزناتي خليفة ، وغيرها من أبطال الأساطير الشعبية ... من ذلك صورة كنت أراها في صياى لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بسيفه رأس خصمه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معاً ، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل في مكانه فوق حصانه ، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه ... ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبي في مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية " لعله أبو زيد أو الزناتي " ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفتن إلى إصابته ، بل قال ساخراً للفارس الضارب : " طاشت منك الضربة " فأجابه الفارس : " اهتز يا ملعون ! " ... فلما اهتز بجسمه انشطر الجسم نصفين ووقع على الأرض !!! هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً مصوراً كان أو أدبياً - قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الغنية العميقة من مناطق التعبير الفني ، قل أن يدركها الفنان الغربي ويضع لها المذاهب ... هذا هو السبب الذي دعاني اليوم إلي كتابة هذه المسرحية ، فنحن أولى من غيرنا باستلهاهم أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة (١).

وإذا كان حملة التراث من أبناء الشعب العاديين كثيراً ما يجهلون الأصول الأنطولوجية والمعاني الاعتقادية التي تنطوي عليها بعض نصوص الإبداع الشعبي (باعتبارها نصوصاً قولية أو تقنية أو اعتقادية موروثية من حقب طويلة أو سحيقة) فلا أدري هل حقاً كان الحكيم لا يعرف المعنى الكامن في أغنية يا طالع الشجرة التي استعار مطلعها عنواناً لمسرحيته التجريبية أو الطليعية (يا طالع الشجرة) ؟ أم كان يتجاهل هذا المعنى مكرراً وخيئاً ؟ وهذا هو الأرجح كما سنرى في معالجتنا للمسرحية . ذلك أن دلالة المعنى التي أنتجها نص

(١) يا طالع الشجرة ص ١١ - ١٢ .

المسرحية يتفق تمامًا مع دلالة المعنى الكامن في الأغنية التي تبدو في ظاهرها بلا معنى منطقي أو معقول لغير العارفين المتخصصين . ولما لم يكن من شأننا أن نناقش هنا الآن نوايا الحكيم ، أو رؤيته النقدية فإننا نترك له المقام ليحدثنا عن رؤيته النقدية لهذه النصوص الشعبية التي تكشف بدورها - على مستوى التجريب والتجريد - عن كفاءته القرائية العالية لها التي انتهت به إلى أن يكتشف أن ثمة شيئاً " خفيًا في هذا الكلام الشعبي يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ظاهرين " (١). وكيف أنه سرعان ما ربط بين هذا الشيء الخفي الذي ما يزال يحفظ على النص الشعبي حياته حتى اليوم (وإن لم يحدد لنا هذا المعنى باعتبار أن اللامعنى هو نفسه معنى ، كما تقول فلسفة اللاقلسفة) ، وبين الفن الحديث الذي شرع اليوم يتجه إلى :

" تعميق منطقة هذا الشيء الخفي ، وكانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق " (٢).

ثم يقول الحكيم : إن هذا الفن الجديد (الطليسى) في أوروبا كان قد أغراه منذ العشرينيات بالكتابة فيه (وإن كان قد هم بالشروع فيه في محاولاته الشعرية المبكرة حين كتب بعض قصائد " شعرية نثرية " من هذا النوع ، ولكنه عاد فأهمها على حد تعبيره : " لأن اتجاهي الأصلي كان إلى المسرح " (٣). لكنه لم يشأ ذلك ، لأن الأدب المسرحي العربي ذاته لما يكن قد رأى النور ، وإن كان قد رآه - من قبل - في نصوصه العربية المترجمة أو المعربة أو المقتبسة باعتبارها نصوصاً تقوم على المعنى والمنطق والعقل ، وهو بهذا المفهوم مسرح تقليدي ، ولذلك كان من المنطق - سوسيولوجياً وفنياً - أن يسايره الحكيم :

" ذلك أنى لم أشعر في ذلك الوقت أن مجتمعي قد تهيأ بعد ... فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم ... إلخ " (٤).

(١) يا طالع الشجرة ، المقدمة ، ص ٥ .

(٢) نفسه ، ص ٥ .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه ، ص ٦ .

ثم جاءت موجة المسرح البرختى (الملحمى) عالمياً وعربياً وراحت تناوش أفاقه الإبداعى ، فتأججت ثانية رغبة الحكيم الكامنة فى الكتابة الطليعية (التجريبية) ... ولكن الشرط التاريخى أو بالأحرى السوسيوثقافى لم يكن موافقاً فى المجتمع المصرى والعربى حتى ذلك الوقت للتجريب المسرحى برغم قدرته عليه ، ومن هنا قال :

" وقد حاولت تجاهلها على الرغم من مطالعتى ومتابعتى لإنتاجها ، ولم

أفكر أثناء إقامتى فى باريس عامى ١٩٥٩ - ١٩٦٠ أن أقرب منها " (١) .

وفىما بين ذهاب الحكيم إلى فرنسا أول مرة (١٩٢٥) ثم عودته إلى مصر عام (١٩٦٠) قرابة أربعين عاماً ظل خلالها الحكيم يتردد بين باريس والقاهرة ، وهو فى كل مرة يحلم بالتجريب ، محاكاة أو متابعة لما هو سائد فى الغرب (المركز أو القطب الحضارى الجاذب آنذاك) . وعلى الرغم من تجاهل الحكيم - مضطراً - لهذه الموجة ، موجة المسرح الملحمى ، ومن قبلها موجة المسرح العبثى ، فقد ظلت رغبته فى التجريب متأججة ، ولها حضورها الملحاح ، فظلت تناوشه من حيث إلى حين حتى كانت عودته إلى مصر - كما ذكر - سنة ١٩٦٠ (بعد فترة عمل استمرت عامين فى باريس) إذ وجد واقعاً مصرياً ، سوسيوثقافياً وفنياً جديداً ومغايراً يسمح له حيثئذ بالتجريب وقبول التجريب (قبل به المؤلف والجمهور معاً) . وعندئذ هرع الحكيم إلى فنونا الشعبية (كنزه المخبوء أو الدفين) ومضى يتأملها ويحاورها ويستنتقها - جمالياً ووظيفياً ، فنياً ودلالياً - فى سعيه التجريبى المتنامى ، وفى ظل وعيه الفنى والمعرفى والنقدى المتسارع . وحاول عندئذ أن يستصفى منها بعض العناصر الفولكلورية الحافزة على فعل الكتابة التجريبية ، حتى عثر عليها فى أغنية يا طالع الشجرة ، وفى معتقد شعبى آخر هو " السحلية " ، وقد رأى فيهما عناصر لا معقولة يمكن أن تحفزه على فعل التجريب ، على غرار المسرح العبثى الغربى ، فكتب عندئذ أن يستصفى منها بعض العناصر الفولكلورية الحافزة على فعل الكتابة التجريبية ، حتى عثر عليها فى أغنية لا معقولة يمكن أن تحفزه على فعل التجريب ، على غرار المسرح العبثى الغربى ، فكتب عندئذ مسرحيته التجريبية أو الطليعية على الفور (١٩٦٢) وهى مسرحية يا طالع الشجرة يجارى بها التيار العبثى التجريبى الغربى ، ولكن بمنظور شرقى كما يقول ، وغايته أن يجعل من هذه

(١) المصدر السابق ، ص ٩ .

التجربة التأسيسية تجربة عربية إذا ما ربطها بالمبثية الشعبية كما يقول ومن ثم كان السؤال الملحاح لحظة تخلق المسرحية يكمن في قوله :

" محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في يا طالع الشجرة ، وكان تساؤلي فيها هو : هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي 1 .. " (١) .

وهو ما حاول الإجابة عنه بالفعل من خلال بعض العناصر الشعبية التي ظلت تشاغب أقدح الإبداعى ، لا كمنصرين بنائين يتناصان مع نص مسرحى ، أو يدخلان فى نسيجه النصى أو الينائى ، كما هو الحال فى نصوصه الدرامية السابقة وإنما كمنصرين دالين على اتجاه أو مذهب أو أسلوب فنى عربى الجذور مواز لتيار المسرح العيشى باعتباره أحدث المذاهب الفنية الأوروبية آنذاك .

إنه فى هذه المرة يسعى إلى استلهام أسلوب أو اتجاه فنى فى التعبير تابع من فنوننا الشعبية وثقافتنا الجمعية ، يمكن أن يشاكل أو يشابه الأسلوب أو الاتجاه الفنى لمسرح العيث . وقد أطلق عليه اللامعقول الشعبى ، واعتبر ذلك كما يقول كشفاً أو سيقاً فنياً لم يعرفه الفن الأوروبى الحديث من قبل :

" وهنا بعد عودتى إلى بلادى أخذت أتأمل فنون شعبنا ، وإذا بى أجد الأرض الحقيقية التى احتوت معدن هذا الفن الحديث كله ... وإذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح ... إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والاتجاه إلى اللامعقول واللامنتقى فى كل تعبير فنى ... فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم الشعبى على أرض بلادنا منذ القدم... " (٢) .

وهذا يعنى أن الحكيم الباحث عن التأصيل ، وتحقيق فعل التجريب التأسيسى لم يشأ أن يدخل فى علاقة تناصية قوامها التبعية الفنية المطلقة للمسرح الأوروبى على طول الخط كما

(١) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحى ، ص ١١ - ١٢ .

(٢) يا طالع الشجرة ، المقدمة ، ص ١٠ .

يعتقد (برغم حضور فعل التجريب الغربي حضوراً طاغياً ، فنياً وفكرياً ، بالمشاركة أو الاختلاف ، عند الحكيم ، مبدعاً ومفكراً) ، أو بالأحرى لم يشأ أن يتماهى فيه على نحو مطلق ، وآثر أن يتناص مع الشكل العبثى الشعبى العربى . ذلك أن الفن الشعبى العربى - فى جانب منه - فن طليعى حتى بالمفهوم الغربى ، بل سابق عليه ، كما يقول ، اعتماداً على قناعاته الخاصة بأن :

" فنتا الشعبى قد عرف قبل كل هذه المدارس - هذه الأسرار دون أن نلقى إلى مقصده بالأب ، ولطالما اتهمنا عرائس المولد الحلاوة ، ومخلوقاته العجيبة المختلفة من طيور وحيوان وزهور ورسوم وأشكال وأوراق ملونة ومذهبة ومفضضة وقطع زجاج وصينى بأنها أعمال بدائية قبيحة ساذجة ... دون أن ندرك أنها بصورتها الشعبية إنما تكاد تمثل أحدث مدارس الفن فى أوروبا ، قبل أن تظهر هذه المدارس بأجيال ... وأعرف من الأوربيين من اشترى من بلادنا عروسة مولد من الحلاوة ، ووضعها فى داره بباريس بين لوحات " البراك " و " موديلاتى " و " ماتيس " ولا يخشى على هذه القطع الفنية فى نظره إلا من النمل !! (١) .

إن هذه القراءة التأملية المقارنة للحكيم جعلته يفتن إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة (الثقافة العالمة) فى نظرتها إلى الأدب الشعبى فضلاً عن استعلاء الرؤية النقدية عليه آنذاك ، وقد رفضها الحكيم ، وما دام الأمر كذلك فينبغى تقدير الفن الشعبى العربى حق قدره على نحو ما يفعل الأوربيون معه ، وأيضاً ينبغى مجاراتهم ، ليس فى الاحتفاء به فحسب ، وإنما أيضاً فى استلهامه على نحو ما يفعلون مع تراثهم . على أن يكون هذا الاستلهام حافزاً على التجديد والتجريب ، بمعنى أنه لا ينبغى أن نتوقف عند حدود الشكل أو الاتجاه الفنى ، بل يكون أيضاً على مستوى المضمون (٢) . وهكذا يكون التجديد ويكون التجريب فى رأيه ؛ فالمسرح التقليدى " يقوم على المعنى والمنطق والعقل " (٣) . أو " الواقعية الفكرية " (٤) .

(١) نفسه : ص ١٥ - ١٦ .

(٢) انظر الطعام لكل نم : ص ١٩١ .

(٣) يا طالع الشجرة . المقدمة ، ص ٦ .

(٤) نفسه : ص ٧ .

ومن ثم فقد انطلقاً بريقه ، على النقيض من التيارات أو المذاهب المسرحية الأخرى ، الصاعدة أو التجريبية .

أما وقد تأججت الرغبة فى التجريب لديه تلبية لدواعى النهضة (المسرحية) كما يقول ، فقد حدث أن تزامنت هذه الرغبة التجريبية مع تجريبية المسرح العبثى فى الغرب . ومن ثم لم يجد الحكيم فكاً كما من مجاراتها أو محاكاتها فى مشروعه التجريبى الذى تجلّى فى مسرحية يا طالع الشجرة ، شريطة أن تكون هذه المجازاة أو المحاكاة بشروطه " الثقافية " الخاصة ، حيث يقول :

" هذا الاتجاه الذى تسير فيه المسرحية وإن كان مسابراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم فى تحرره من الواقعية إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، فإن طبيعتى الشخصية من جهة ، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك - وربما على رغمتى - دخل كبير فى تكييف نوعها تكييفاً خاصاً يمكن أن أسماه الآن مثلاً : اللاواقعية الشعبية الفكرية " (١) .

وتتطرى هذه التسمية كما يقول الحكيم على تناقض ظاهر أول الأمر (وكأن الشعبية لاتتطرى على فكرها الخاص !) وأنه سعى - من خلال وعيه المعرفى والنقدى بالنصوص الشعبية - إلى الخروج من هذا التناقض بهذا التفسير الذاتى :

" غير إنى أعتقد شخصياً ، وأحب دائماً أن أرى وأن استخرج - كما حدث عندى فى مسرحية شهرزاد - من فنتا الشعبى أساساً فكرياً ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً ، بل على الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً وليس هذا من قبيل المزاح . حيث اللامعنى هو فى ذاته معنى ، وأن هذا هو الجوهر الحقيقى للفن الحديث " وهو أيضاً " جوهر إبداعنا الشعبى " (٢) .

الأمر الذى دفع الحكيم - على مستوى التجريب والتجديد - إلى القول إن الفنان الشعبى العربى - ذلك العبقري المجهول - قد :

(١) نفسه : ص ١٣ .

(٢) نفسه : ص ١٤ .

" أدرك بالسليقة هذه المنطقة الغنية العميقة من مناطق التعبير الفنى قبل أن يدركها الفنان الغربى ، ويضع لها المذاهب ... هذا هو السبب الذى دعانى اليوم إلى كتابة هذه المسرحية فنحن أولى من غيرنا باستلهاهم أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة " (١) .

بهذا الاعتراف " التناصى " المباشر ، بعلاقاته وتعالقاته جاء " اشتغال " النص الحكيمى على النص الشعبى ... ومنتفحاً عليه ، ومنقباً عن " الكثر الدفين " الذى به يتأسس المشروع المسرحى فى جانبه التجريبيى للحكيم ... وما كان ذلك ليستحقق لولا هذا الوعى العميق للحكيم بالتراث الشعبى ، وعباً تاريخياً ومعرفياً وفنياً ونقدياً .

وبهذا الاعتراف التناصى أيضاً ، وبهذا العمل الإبدعى الجديد أو التجريبيى (يا طالع الشجرة) وعرضها على المسرح عام ١٩٦٢ ، يكون الحكيم قد دشن تيار المسرح العبثى فى الظاهرة المسرحية العربية ، وسرعان ما أكد هذا التيار بكتاباته مسرحية الطعام لكل فم عام (١٩٦٣) ومسرحية مصير صرصار عام (١٩٦٤) ومسرحية الصرصار ملكاً عام (١٩٦٥) مهدياً ومؤكداً خلالها الطريق إلى مسرح العبث المصرى والعربى ، ومفهوماً الخاص لهذا التيار والفرق بينه وبين مسرح العبث الأوروبى .

بهذا الوعى أيضاً بعبقرية التراث الشعبى يشرع الحكيم فى التمساح مع الأدب الرسمى الذى انتبه إليه أخيراً فى إطار وعبه المعرفى بضرورة تكامل أدبنا القومى على حد تعبيره الاصطلاحى المبكر ، ومن ثم فلن يتكامل هذا " الأدب القومى " إذا ما ظلت هناك قطيعة قائمة بين الأدبين الرسمى والشعبى ، وأن لا سبيل إلى الإفادة - على مستوى التناصى - منهما إلا بإسقاط الحواجز بينهما إذا شئنا التجديد والابتكار فى أدبنا المعاصر على حد قوله:

" هذا الأدب الرسمى إذن ، بسقوط الجدار القائم بينه وبين الأدب الشعبى إلى أدب واحد ، ومنطقة واحدة ، ودولة واحدة هى " أدبنا " ... يستلهم منها الأديب الشعبى والرسمى - أو ما كان يسميان كذلك - على السواء " .

بهذا الوعى المبكر (١٩٢٨) لا ينادى الحكيم باستلهاهم التراث الشعبى فحسب ، وإنما سوف يحاول - فيما بعد - الدعوة إلى تكامل الأدب العربى ووحدة أدبنا القومى ... ومن

هنا شرع في التصالح مع " الأدب الرسمي " . على نحو ما أطلق عليه (١) يومئذ (مقابلاً لمصطلح الأدب الفصيح) ، وهو التصالح الذي انتهى به إلى الرؤية التكاملية في النظر للأدب والفنون الشعبية والرسومية القديمة والحديثة على السواء ، وأن مثل هذه الرؤية التكاملية كانت مستتقى سبيله إلى الابتكار والتجديد وتحقيق التناص الإيجابي ؛ والتفاعل التراكمي الخلاق بين الأجيال والنصوص الأدبية على حد سواء ؛ فيقول :

" لهذا عنييت بالفن التقليدي وبالفن الحديث معاً ، وأحببت الفن الرسمي والفن الشعبي معاً ... على أنى عندما أذكر التجديد والابتكار لست أعنى وجود قطعة تامة بينه وبين الفن التقليدي السابق عليه ، بل إن الذي يحدث عادة هو أن الجديد يخرج من القديم " (٢) .

وهي رؤية متقدمة للحكيم - بمقاييس عصره - على المستوى العلمي والأكاديمي أيضاً (٣) . مثل هذه الرؤية التكاملية لم تتوقف عند حد التصالح مع الأدب الرسمي والفن الرسمي فحسب ، بل تتجاوزها كذلك إلى " إنصاف " الأدب الرسمي والفن الرسمي ، وتقابله ما هو

(١) نفسه : ص ٢٠ . وفي هذا السياق يؤكد الحكيم مرة أخرى أنه أول من استخدم مصطلح أدب رسمي في مقابل مصطلح أدب شعبي كما سبق أن استخدمهما في زهرة المر - ولكنه بضيف هنا تبريراً ، إذ يقول : " ولكن الأدب الرسمي على كل حال خير عندي من استعمال عبارة (مصطلح) الأدب الفصيح ، لأن الأدب الشعبي عندي هو أيضاً فصيح ، وربما كان من حيث الفن أفصح ... كما أن عبارة (مصطلح) الأدب الجدي ليست كذلك موفقة لأن الأدب الشعبي هو أيضاً جاد في كثير من المواضع والموضوعات ، فلنستخدم إذاً مؤقتاً عبارة الأدب الرسمي على الرغم من عدم الدقة " . انظر بالتفصيل : مقدمة يا طالع الشجرة ، ص ٢٠ .

(٢) مسرحية يا طالع الشجرة : ص ١٨ .

(٣) لكي نضع هذه الرؤية في إطارها التاريخي ، يجب أن نتذكر أن الجامعات العربية لم تكن قد اعترفت بشرعية الأدب الشعبي حتى عام ١٩٦٠ عندما أنشئ أول كرسى للأدب الشعبي في مصر ، جامعة القاهرة .

أما الجدى العلمية لهذه الرؤية فتكمن في إثراء الأدب العربي وأجتناسه الأدبية ، وفي إثراء الدرس الأدبي نفسه في جامعاتنا العربية التي لم يعترف معظمها حتى اليوم بالأدب الشعبي ... علماً بأن كل الدراسات الأدبية في الجامعات العالمية تنطلق من رؤية تكاملية وتاريخية ، مؤداها أن الأدب الشعبية سابقة على الأدب الرسمية ، وأن الأخيرة مدينة في تأسيسها وتطويرها للأدب الشعبية .

رسمي عما هو شعبي ، ضمن شروط خاصة يحددها الحكيم عبر عدد من التساؤلات ، تتمحور إجاباتها - من وجهة نظرنا - في طبيعة النصوص نفسها ، فالنص الرسمي نص كتابي ، والنص الشعبي نص شفاهي ، الأول ثابت على مر العصور والآخر متغير على مر الزمان واختلاف المكان ، ولذلك فالحكيم يرى أن النص الرسمي أكثر خلوداً ، ولكن ضمن شروط سوسيوثقافية أخرى لم يتحدث عنها الحكيم - ولا مجال لذكرها أو مناقشته فيها - وحسبنا في هذا المقام - برغم تحفظنا الشديد - أن نسجل موقف الحكيم عام ١٩٥٢ من خلود الأدب الرسمي :

" كما أن الملاحظ في الآثار الأدبية التي تنتقل من عصر إلى عصر أنها تكاد تكون محصورة في أدب الخاصة ، فالأدب الشعبي قلما ينتقل من جيل إلى جيل ، ومن موطن إلى موطن ، بالكمية والسرعة التي ينتقل بها الأدب الرفيع أتري الخلود الأدبي لا يصنعه غير نفر قليل من الصفوة في كل بلد وعصره ؟ إذا كان هذا صحيحاً فما هو السبب ؟ أهر عجز في الأدب الشعبي عن الحياة في بيئة أخرى غير بيئته ، وزمن آخر غير زمانه إلا في القليل النادر ، عندما يسمو على نفسه بقوة في الخلق ترفعه فوق اللغات واللهجات والحدود والأزمان والأجناس ، كما هو الحال في قصص ألف ليلة وليلة ... "

من الذي نقل هذه القصص إلى مرتبة الفن العالي والآداب العالمية ؟ ليسوا هم خاصة من الصفوة التفتوا إلى قيمتها الذاتية ، وقطنوا إلى استحقاقها للبقاء والتقدير ؟ إذا كان هذا أيضاً صحيحاً فما هو السر ؟ لماذا تختص الصفوة المشقفة تكتب وتفسر وتسجل ، في حين أن سواد الناس (الشعب) يكتفون بالتلقى العابر " (١) .

وعمل هذا الرعي المعرفي والنقدي أيضاً بالتراث الشعبي والرسمي معاً ، أصالة وتأصيلاً ، تأسيساً وتجريباً ، يمكن أن نفهم مغزى أن يهدي توفيق الحكيم أفضل أعماله إلى بعض الرموز الشعبية والرسمية : فقد أهدى كتابه الرائع *عصفور من الشرق* (١٩٣٨) إلى حاميته الطاهرة السيدة زينب وأن يهدي مسرحيته الطليعية (١٩٦٢) دون سواها إلى الدكتور حسين فوزي

(١) توفيق الحكيم : فن الأدب (م.س) ، ص ٢٠٦ .

صاحب الكتاب العظيم سندباد مصرى (١٩٦١) وهو أمر - على مستوى التناص - لا تخفى دلالاته ، ولا يغيب مغزاه فى اعتصام الحكيم بترائه الشرقى ، الدينى والشعبى فى مواجهة الآخر الغربى (حيث الحب والخوف ، الإعجاب والخشية من الذوبان) بكل ما تنطوى عليه هذه الإهداءات أو العثبات (بما هى مناصات خارجية) من دلالات فولكلورية فاعلة فى ذاكرته النصية ، حضوراً وتفاعلاً وتواصلًا ، جنباً إلى جنب مع ثقافته الغربية المعروفة التى لم يخفى الحكيم تأثيره بها أو تأثيرها فى تكوينه الفنى والثقافى والفكرى ، وظل يدعو إلى الانفتاح - عليها فى إطار رؤيته " المتعادلية " المعروفة ، ضمن شروط خاصة نقف عليها فيما هو آت .

تجليات الاستجابة الفولكلورية فى تأسيس المسرحى للحكيم :

فى هذه الفترة ، فترة الستينيات يكون المشروع المسرحى للحكيم قد تحقق - فى معظمه - متكئاً اتكاءً أساسياً على فنونا الشعبىة ، سواء أكان ذلك على مستوى التأليف أو على مستوى التجريب التأسيسى . إذ أن الحكيم منذ نصره المبكرة عمد إلى تجاوز الجهود المسرحية السابقة التى كانت تقوم على الترجمة والاقتباس والتعريب والاستلهام الاستاتيكي أو السكونى للتراث الشعبى ، وأعنى بالتأليف هنا تأسيس المعنى أو المضمون على حد قوله تأسيساً يتكىء على اختيار قضايا محلية أو عربية معاصرة ، يقوم بمعالجتها فى نصوصه المسرحية المستحدثة ، فإذا تناصت مع نصوص شعبية - وكثيراً ما كان يفعل ذلك - فإنه تناص تفاعلى أو تعالقي جدلى ديناميكى (منذ أوبريت على بابا عام ١٩٢٦ ، ومسرحية الزمار عام ١٩٣٠ ، وأهل الكهف عام ١٩٣٣ ، وشهزاد عام ١٩٣٤ وغيرها) .

لهذا لا غرو أن يعد الحكيم رائد الأدب المسرحى بالمعنى الفنى لا التاريخى ، وقد " قُدِّر له أن يكون صاحب الشرف فى خلق أدب مسرحى نثرى حقيقى مبتدع للمرة الأولى فى تاريخ الأدب العربى " (١) .

أما على مستوى التجريب التأسيسى فى مشروع الحكيم المسرحى ، فقد سعى إلى البحث عن اتجاهات أو مذاهب فنية جديدة معاصرة ذات أصولاً عربية ، نابعة من فنوننا الشعبىة ،

(١) أ . بابا دويولو : توفيق الحكيم وعمله الأدبى ، دراسة منشورة فى نهاية مسرحية السلطان الحائر ،

يمكن من خلالها مساهمة أو معاصرة الاتجاهات والمذاهب الفنية الذائعة في المسرح الأوروبي الحديث والمعاصر . الأمر الذي بلغ ذروته التجريبية في مسرحيته الطليعية (يا طالع الشجرة) عام ١٩٦٣م .

وهذان المستريان سنفحص القول ثانية فيهما فيما بعد ضمن جملة الاستجابات الفولكلورية الأخرى ، بقدر ما يعنينا هنا والآن أن نقف عند البحث عن قالب مسرحي في إشارة موجزة ، ذلك أن المشروع المسرحي ما كان يمكن أن يتكامل إلا بالبحث عن قالب أو شكل مسرحي يكون عربي الانتماء مصري الجذور ، يؤكد من خلاله الحكيم الهوية الثقافية لخطابنا المسرحي في الأدب العربي ، ولعل فيه فكاكاً من دائرة التبعية الغربية . وهي المرحلة التي تعنينا هنا ، ليس لأننا لم نتحدث عنها من قبل ، بل باعتبارها استجابة مباشرة لحضور النص الشعبي التمثيلي في الذاكرة النصية للحكيم ظلت ترافقه طيلة مشروعه المسرحي .

وقد بلغت هذه المرحلة ذروتها في عام ١٩٦٧ عندما كشف عنها الحكيم في كتابه قسالمنا المسرحي مستفيداً آنذاك من المناخ السوسيوثقافي والفني السائد في المجتمع العربي الذي كان قد تهيأ عندئذ لقبول فعل التجريب المسرحي المفاهيمي أو المنفصل عن شكل المسرح الغربي ، خاصة بعد أن كتب يوسف إدريس سلسلة مقالاته الشهيرة في مجلة الكاتب والتي نشرت بعنوان نحو مسرح مصري منجمة ، ثم نشرت بعد ذلك في كتاب عام ١٩٧٤ تحت عنوان نحو مسرح عربي ، وذلك قبيل عرض مسرحيته الشهيرة الفرافير عام ١٩٦٤ ، ودعا فيها إلى التخلص عن الشكل أو القالب المسرحي الأوروبي (الخشبة أو العلية الإيطالية) ، واستخدام شكل السامر بديلاً عنه^(١) في محاولة رائدة منه لتأصيل الظاهرة المسرحية ، واقتراح أشكال تجريبية ترمي إلى إكسابها ملمحاً عربياً خالصاً ، من خلال امتطائها صهوة تراثنا الشعبي عامة وفنون الفرجة الشعبية التمثيلية أو التراثية ، حيث إن روح المسرح وجوهه - بما هو فعل جمعي - يتجلى في " الاحتفال الشعبي " .

ثم انخرط التجريبيون العرب - بعد يوسف إدريس - في استلهام التراث الشعبي بقوة ، بقدر ما كان يوفر لهم من نصوص ورموز وأقنعة وأبنية درامية ، وجاء ذلك - الانخراط - في نبرة دفاعية وتعويضية للذات العربية في آن ، ولما لم يكن من شأننا تقييم تجربة التجريب في

(١) انظر : يوسف إدريس : نحو مسرح عربي ، بيروت ، ١٩٧٤ .

المسرح العربي^(١) في مجال المحاولات العربية الكثيرة الباحثة عن شكل أو قالب مسرحي عربي الوجه والهوية مصري الملامح والشخصية ، بقدر ما يعيننا الكشف هنا عن دور الحكيم في هذه الظاهرة ، فإننا نبادر إلى تأكيد ريادته - مرة أخرى - في استدعاء المأثور الشعبي واستلهامه ، بقدر ما جاء أيضاً انطلاقاً من وعى معرفي وتاريخي ، ومن وعى فني ونقدي متحرر ، وعى يرفض ويقبل ، ويأخذ ويضيف ، ويبني ويهدم ، في تناص إبداعي وحضاري موجب ، بحثاً عن شكل مسرحي عربي الجذور ، قومي الانتماء ، خصوصي الثقافة .

فكانت هذه الريادة بمثابة مقدمة أساسية لظاهرة التجريب ومتفردة ، وغير مسبوقه ، وكان قد بدأ الوعي الإبداعي بها مبكراً في نصوصه المسرحية الأولى (مثل الزمار والصفقة ، ويا طالع الشجرة) قيل أن يقوم بالتنظير لها في كتابه قالبنا المسرحي ، حيث يقول :

" ففي عام ١٩٣٠ كتبت مسرحية الزمار ، مستلهماً السامر الريفي ... ثم ظهرت بعد ذلك عام ١٩٥٦ الصفقة ، وهي محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتخطيط وغناء في إطار المسرحية ، وأن تدور كلها في العراء أو الجرن أو أمام مصطبة ... إلى أن كان عام ١٩٦٢ حيث كانت محاولة أخرى لربط بعض ملامحنا الشعبية القديمة بأحدث مظاهر الفن المعاصر في مسرحية يا طالع الشجرة وكان تساؤلي فيها هو : هل نستطيع أن نلحق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فتنا وتراثنا الشعبي ؟ " (١) .

وكان جواب الحكيم عن هذا السؤال التأسيسي إيجابياً ، على نحو ما تجلّى في مسرحية يا طالع الشجرة ، لكنه لم يجب - في الوقت نفسه - عن كل أسئلة الإبداع عنده ، إذ يقول :

" كان كل ما نصير إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا علي قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا ... لكن بقي مطلب أو مطمح يراود الكثيرين : ذلك هو الشكل أو القالب .. وكان السؤال التأسيسي الآخر هو :

(١) عن تقييم ظاهرة التجريب في المسرح العربي ، انظر الدراسة المتبصرة التي كتبها سعيد الناجي في كتابه التجريب في المسرح ، خاصة الفصل الثاني ص ١١٠ وما بعدها ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨ .

(٢) قالبنا المسرحي : ص ١٢ .

هل يمكن أن نخرج عن نطاق القلب العالم ، وأن نستحدث لنا قالبًا أو شكلاً مسرحيًا مستخرجًا من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ * (١) .

يعنى التراث الشعبي ، كما سيتضح وشيكًا ، ويعترف الحكيم بصعوبة الإجابة عن هذا السؤال : فيقول :

" إن الإجابة عسيرة ، وتحقيق ذلك أعسر ... لكن مهما يكن من أمر فلا ينبغي أن نقعد عن المحاولة ، ولقد فكرت في ذلك ، ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر ، هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية فما هي المرحلة السابقة على مرحلة السامر ؟ .

إنها ولا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جدًا عن فكرة التمثيل أو التشخيص ... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكايات والمداحين والمقلدين ... فنون بدائية من غير شك ، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة ... كانوا يجدون في حكاية الحكايات للسمر والملاحم ، وفي تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعة فنية عرضتهم عن المسرح ... فالتأثير الذي كان يحدثه في نفوسهم مثل هذه العروض كان عميقًا ... ويكفى أن نذكر ما كانت تحدثه في نفوسنا ونحن أطفال حواديت جداتنا وأمهاتنا عن الشاطر حسن وست الحسن والجمال ، وما كان يحدثه في شيباننا الشاعر أبو رباب بروايته لحروب أبي زيد الهلالي والزناتى خليفة ... وكيف كان الحضور يتخاصمون من شدة الانفعال .. فريق معجب بأبي زيد وفريق معجب بالزناتى ... وكان الشاعر الحكاكي إذا وقف بحكايته عند انتصار أحد البطلين وهم بالانصراف ، صاح به الفريق الآخر وأقعده حتى يروى انتصار بطله هو الآخر ... كل ذلك بلا ملابس ولا ديكور ولا خشبة مسرح ولا تمثيل ... إذا هو مجرد حكاية رجل موهوب يجيد الحكاية قد أحدث في

(١) قالبنا المسرحي : ص ١٢ .

الناس هذا التأثير العجيب ، الذي قل أن يوجد نظيره في مسرح حقيقي (١) ،
 لانعدام الاتصال المباشر بين الحضور والممثلين فوق المسرح ، هذا المنبع (الشعبي) ،
 نستطيع أن نخرج منه بشيء " (٢) .

وعلى الرغم من أن الحكيم متأثر في رؤيته - على نحو من الأنحاء - ببعض الاتجاهات
 المسرحية الأخرى ، كالمسرح الملحمي والمسرح المرهجل ، فإن الذي يعيننا هنا والآن هو أنه قد
 وجد أن ضائته التجريبية ، بحثاً عن القالب أو الشكل ، لن تتحقق إلا بالبحث أو الكشف
 عنها في المنبع الشعبي على حد قوله ، حيث هذا الشكل أو القالب يقوم في رأيه على
 شخصيتين أو ثلاث إذا لزم الأمر :

" وهذا ما حاولته هنا من جعل قالبنا يقوم أساساً على الحكايات
 والمقلداتى ، وأحياناً المداح إذ لزم الأمر . وأضفت من عندي مقلداتية أى مقلدة
 للأدوار النسائية . ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا
 إضاءة ولا مكياج ولا ملابس ، فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر (شاعر
 الربابة) يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أى مكان ، كذلك
 مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة ، سنعود به إلى المنبع الصائى بتصل مباشرة
 بالجوهر " (٣) .

وهنا يعنى أن هذا القالب الذى اقترحه لا يتطلب شيئاً مما يتطلبه المسرح الغربى ، لأنه كما
 يقول يقوم على الجوهر ، وعلى الاتصال الحى بين الفن والإنسان (٤) فى أى مكان ، وفى أى

(١) هذا التأثير العجيب الذى قل أن يوجد نظيره في المسرح الأوروبى نفسه سبق أن قال به كثير من
 الرحالة الغربيين والمستشرقين الذين زاروا المنطقة العربية ، ومنهم على سبيل المثال : جوستاف لوبون ؛ انظر
 له: الحضارة العربية ، ترجمة عادل زعبيتر ، ص ٣٤٥ ، القاهرة ، ١٩٦٤ . ولزيد من التفصيل ؛ انظر كتابنا
 التراث القصصى فى الأدب العربى - مقاربات سوسيو سرديية ، ص ٢٣٨ - ٢٤١ ، مكتبة ذات السلاسل ،
 الكويت ، ١٩٩٥ .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٣ - ١٤ .

(٣) قالبنا المسرحى : ص ١٥ .

(٤) نفسه : ص ١٥ .

مكان ، وفي أى فضاء ؛ فى أصغر مصنع أو أصغر قرية - كما يقول - باعتباره - عندئذ تعبيراً احتفالياً جمعياً يقوم على اللقاء والحوار والمشاركة . ويعتمد هذا القالب على عنصرين شعبيين أساسيين : الحاكى والمقلد : الأول يتكفل بفاعلية السرد ، والآخر بالتقليد والمحاكاة ، فإذا ما احتجنا إلى الأداء الغنائى كان المداح متشدداً ومؤدياً فى آن .

وإذا غضضنا الطرف عن أن هذا القالب يستمد مشروعيته من مرحلة نقاء ثقافى - على حد تعبير سعيد التاجى - يعيد للذات القومية هويتها الثقافية (المسرحية) المفقودة ، فإنه لا يمكن اعتباره شكلاً مسرحياً يؤطر للفرجة حسب مبادئ ومفاهيم جمالية ، من حيث هو غط قار وثابت للإبداع المسرحى يحصره فى ثلاث فعاليات تمثيلية على الأكثر . وقد أدرك الحكيم انغلاق هذا القالب وصعوبة الأخذ به فى سياق يشتمل قيمة الاختلاف والتعدد ، فكان أن نبه "بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى المعروف" (١) . وفى هذا دليل على انغلاق الحالة التجريبية التى يعانى منها المسرح العربى حتى اليوم (٢) . وهو ما يفسر لنا عدم تكرار الحكيم لهذه التجربة فى ظل هيمنة ثنائية الذات والآخر التى تترنح بين مرجعية عربية ماضوية ومرجعية غربية حديثة .

ويصرف النظر - أولاً - عن تقييم تجربة الحكيم فى كتابه نصوص إبداعية فى إطار هذا القالب الشعبى ، ويصرف النظر - ثانياً - عن المبررات المسرحية التى قدمها الحكيم لنفسه (٣) ، ويصرف النظر - ثالثاً وأخيراً - عن موقف النقاد ، سلباً أو إيجاباً من هذا القالب (٤) ، فإن الذى يعيننا التأكيد عليه والإشارة إليه هو أن الحكيم اعتمد فى تأسيس مشروعه المسرحى - من حيث البحث عن القالب - على ظواهر قشيلية شعبية (تشبه لعبة

(١) قالبنا المسرحى : ٢١ .

(٢) سعيد التاجى : التجريب فى المسرح ، ص ١١٤ .

(٣) للتوقف على هذه المبررات : انظر قالبنا المسرحى : ص ١٦ - ٢١ .

(٤) كثيرة هى الدراسات الأدبية والنقدية التى تتعلق بتقييم هذا القالب المسرحى ، نحيل القارىء إلى بعضها ، مثل كتاب التجريب فى المسرح (م.س) ص ١١٢ - ١١٥ . ولتزيد من التفصيل انظر : إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى ، مجلة عالم الفكر ، ص ٥٩ - ٦٧ ، ٢٠٠٢ ، ص ٤٣ ، أبريل ١٩٨٢ ، الكويت .

التمثيل المونودرامي) وقد نشأت عفويًا ، بما هي جزء من الثقافة الشعبية بالشعب ومن الشعب إلى الشعب ، تؤدي أداءً حيًا أثناء احتفالاته الجمعية أو خلال لحظات الفرحة الشعبية التي تعتمد بالإساس على التأقلم والاستجابة مع متطلبات اللحظة وطبيعة المتلقى ، إشباعًا لاحتياجاته الجمالية والفكرية " الوظيفية " بالمعنى الفولكلورى ، وتعبيرًا عن موقفه من الكون والحياة والوجود أى (الرؤيا الجمعية أو الشعبية للعالم) .

وهذا يعنى أيضًا أن الحكيم يؤمن بوجود ما يسمى بالأشكال الماقبل مسرحية المتعددة فى التراث الشعبى العربى ، يمكن استنباتها على حد تعبيره ، ثم تطويرها بما هي بذرة أولية يمكن أن تنطلق منها فى تأسيس قالبنا المسرحى^(١) . الأمر الذى يؤكد وعيه الفائق - الإبداعى والنقدى - بفنوننا الشعبية وأساليب الاعتراف منها (وهذا لفظه) بعد استدعائها وضمها ثم استلهاها والإفادة منها فى مرحلتى التأسيس والتجريب من ناحية ، مع وعى مفارق غابته التجاوز والمغايرة مع الآخر الغربى من ناحية أخرى ، على اعتبار أن غاية هذا القالب أو الشكل أن يعبر عن خصوصية الذات العربية ، بعيداً عن التأثيرات الخارجية ، حيث يقول الحكيم نفسه : " هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية " (٢) .

والعبارة الأخيرة ، تنطوى على دعوة للأصالة التى قضى الحكيم حياته باحثًا عنها ومحققًا لها فى مشروعه المسرحى ، إيمانًا منه بأن الأصالة هى الرؤية المعاصرة للتراث أو بعث جسد قديم برأس حديث على حد قوله ، لأننا حين نتعامل مع التراث ، لا نتعامل معه باعتباره مادة خام تنتمى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته (كما ذكرنا من قبل ، عندما ضرب مثلًا لذلك بألف ليلة وليلة ، وعدم مناسبتها بصورتها الموروثة - على عالميتها - لسياق الحاضر ومتطلبات المستقبل) وإنما نتعامل معه باعتباره مواقف حية وحركة مستمرة " فالفكر الإنسانى خليط من البنيات التراثية (المتناصصة والمتراكمة) التى فرضت وجودها انطلاقًا من جدلية التأثير والتأثر ، وكل تراث لا يؤكد استمراره فى حركة التاريخ لا يعتبر أصيلًا ...

(١) على الرغم من أنه ليس من شأننا مناقشة هذا المشروع / القالب - فهذا شأن المعنيين بالمسرح - فإننا نود التنبيه على أن الحكيم بطبعه يقف هنا موقفًا وسطيًا تعادليًا ؛ فهو لا يقول بغياب الظاهرة المسرحية فى تاريخنا الثقافى ، كما لا يقول بوجودها بكل مكوناتها واشتراطاتها ومعاييرها الغربية أو العالمية .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٣ .

لأن الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل ، في علاقة جدلية حتمية ، تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل ، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ^(١).

إن لجوء الدراميين العرب إلى التراث الشعبي له ما يبرره فنياً ، ذلك " أن هذه العملية إنما تؤكد سميتهم الحديث نحو تأصيل صيغة المسرح العربي ، هذا التأصيل الذي يعطيهم صفة الحدائث ، إذ لا حدائث إلا في الارتباط بالتراث ، كما يرى حسين مروة " (٢).

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن توفيق الحكيم - هذا المبدع الداهية في تاريخ المسرح العربي - قد جعل من إدماج المسرح في الثقافة العربية مهمة رئيسية ، تأسيساً وتأصيلاً ، تجديداً وتجريباً . وهذا هو جوهر مشروعه المسرحي القائم على تحقيق نوع من التوازن بين الضرورة التأسيسية وبين ضرورة التجاوز من خلال التناص مع المنبع الشعبي في خمسة تجليات تشكلت عبر خمس مراحل ، كل مرحلة منها تعد ركيزة أساسية أو معلماً بارزاً في مشروعه المسرحي ، وكلها تعمل متعاقبة أو متزامنة من أجل غرس الخطاب المسرحي ، وترسيخ ممارسته في بنية الثقافة العربية ، حيث تكمن ريادته . وإذا كان التجريب في المسرح العربي (وهو تجريب تأسيسى في جوهره) (٣) ، قد ارتبط بفترة الستينيات ، فإن توفيق الحكيم " يكاد يكون منفرداً في اتجاهه وفي أسقيته التمهيدية ، بلورها في كتابة النصوص المسرحية قبل التنظير

نان : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، مجلة " عالم الفكر " ص ٧٩ ، م ١٧ ، ٤٤ ، يناير ١٩٨٧ ، ومصادر النقل هناك .
(٢) نفسه : ص ٨٧ .

(٣) هذا النوع من التجريب غايته خلق تقاليد مسرحية وترسيخها في الثقافة العربية ، في سياق يعاني من غياب الظاهرة المسرحية بفهومها الحديث المتعاقد عليه ، على النقيض من التجريب في المسرح الغربي باعتباره " انزياحاً من المييار المؤسس داخل تراكم مسرحي سابق ، وتجاوزاً لضوابط جمالية باتت متقادمة وكلاسيكية ، لا تتسجم مع مدارات الحدائث وعطاماتها " . انظر : التجريب في المسرح (م.س) ص ٩٥ .
(٤) نفسه : ص ٩١ .

وما قاده إلى ذلك إلا انفتاحه المبكر على النصوص الشعبية وتعالقه معها منذ أن بدأ الكتابة المسرحية في العشرينيات من هذا القرن انفتاحاً يؤكد قدرته وبراعته في توظيف معطيات التراث الشعبي بطريقة درامية ، فنية إيحائية رمزية ، لا يهدف التوقف إلى الماضي ، أو لممارسة حينه الرومانسي نحو ذلك الإرث التليد ، ولكن ليفرز معاناته ، ويسقطها على معطيات التراث ، وبهذا يمتد خط التاريخ ويخطط ليصل إلى الحاضر عبر الماضي (١) . على نهج ما فعل الحكيم ، وعلى النحو الذي يمكن معه تلخيص تجلياته وانفتاحه على التراث الشعبي في خمس مراحل - كما أشرنا - هي :

مرحلة التأسيس الموضوعاتي :

في هذه المرحلة استلهم الحكيم النصوص الشعبية على مستوى المحتوى الموضوعاتي باعتباره أفكاراً ورؤى وقضايا جمعية تشكل العمود الفقري في الأدب والفن في رأيه (٢) . ومن ثم يعمد إلى التناص معها ، قاهياً أو تعارضاً أو تحولاً في كثير من نصوصه المسرحية ، على نحو ما نرى في أعماله الكثيرة المتعاقبة مع النصوص الشعبية " ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان في كونه وفي مجتمعه " (٣) . وقد اخترنا بعضها للتطبيق مثل مسرحية مجلس العدل ، ومسرحية نهر الجنون ، ومسرحية السلطان الحائر ، ومسرحية يا طالع الشجرة ، باعتبارها تمثل أنماطاً مختلفة من التناص الموضوعاتي .

مرحلة التأسيس الفني :

في هذه المرحلة استلهم الحكيم الفن الشعبي في تأصيل / تأسيس مذهب أو اتجاه فني عربي الجذور ، يمكن أن يكون قادراً أو بالأحرى مسابراً لأحدث المذاهب الفنية أو الاتجاهات

(١) مصطفى رمضان (م.س) ، ص ٨٧ .

(٢) يرى الحكيم أن الموضوع هو صلب العمل المسرحي ويعرفه بأنه كل ما يستطيع أن يثير اهتمام الناس وقضاياهم ، ويمر عندهم ، ويدفعهم إلى التفكير لا التخدير ، وأن الموضوع الجيد في المسرحية ليس ضرورة من ضروراتها فحسب ، بل هو الذي يرقى بالنص ويعضل على خلوده ؛ ذلك أن الاختيار الجيد هو - للمؤلف المسرحي - اكتساب لنصف الموقعة (الإبداعية) على حد قوله .

انظر للحكيم : التعادلية ص ٩٦ ، وفن الأدب : ص ١٣٥ .

(٣) توفيق الحكيم : التعادلية مع الإسلام ، ص ١٠٤ .

المسرحية الغربية ؛ وبدلاً عنه ومغايراً له في الوقت نفسه ، على نحو ما فعل في مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) التي دشن بها تيار " اللامعقول " في المسرح العربي ، فكتب بعدها مسرحية الطعام لكل فم (١٩٦٣) ومسرحية مصير صرصار (١٩٦٤) ومسرحية " الصرصار ملكاً " (١٩٦٥) وغيرها (١) ، نقف عنده تفصيلاً في حديثنا عن آفاق التناسخ في مسرحية يا طالع الشجرة ، مؤسساً ومهداً من خلال هذه النصوص الطريق إلى مسرح العبث المصري والعربي ، ومحدداً أيضاً فيها مفهومه الخاص لهذا التيار ، ومدى استقلاليته عن تيار مسرح العبث الغربي ؛ مؤكداً في ذلك كله اعتماده على الأدب الشعبي المصري العربي بعد أن تعمق في دراسته وفهمه - بوعى معرفي وفني ونقدي في آن ، من غير استعمال نخبوي عليه :

" فنحن قد اعتدنا عند النظر في أدبنا الشعبي أن نتجه توجاً نحو اللفظة وإلى اللفظ ، وهذا يصرفنا أحياناً عن تأمل الأسلوب الداخلي للتعبير الفني ذاته ... ولماذا هو واقعي أو غير واقعي ؟ وما سر اللامعقولية واللامنطقية فيه ؟ وما هدف الفنان الشعبي من هذا اللون من هذا التعبير ؟ وكيف استطاع أن يرتاد بهذه الطريقة مناطق عجيبة " (٢) .

مرحلة التأسيس الأدبي :

وهي المرحلة التي استلهم فيها الحكيم التراث الشعبي في تأسيس / تأصيل قالب أدبي أو شكل مسرحي عربي الجذور أيضاً ، يضارع به القوالب المسرحية العالمية ، ويمكن غرسه بين الأنواع الأدبية في الأدب العربي الحديث ، فلا نشعر عندئذ بالتفريب " لأن منبع المسرحية هو أدب اليونان ، فإذا دخلت الأدب العربي اليوم فعلى أنها شيء مستحدث " (٣) على النقيض من الرواية والقصة القصيرة اللتين تمتلكان جذوراً عريقة ممتدة في التراث العربي ، فلم نشعر بتفريبها (٤) . وبذلك يمكن لهذا القالب الشعبي الذي يقترحه الحكيم أن يعبر عن الهوية

(١) أعاد الحكيم نشر المسرحيتين : مصير صرصار ، والصرصار ملكاً ، في كتاب واحد بعنوان مصير عام ١٩٦٦ .

(٢) مسرحية يا طالع الشجرة : ص ١٢ .

(٣) توثيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ٨٤ وما بعدها .

(٤) انظر كتابنا التراث القصصي في الأدب العربي ، المقدمة (م.س) .

الثقافية والخصوصية القومية لفن المسرح العربي تنظيراً وتطبيقاً ، إبداعاً وتطويراً . يمكن من خلاله أن يتحقق على المستوى المحلى " الأمل الذى قناه الجميع فى كل مكان ، وهو شعبية الثقافة العليا " على حد قوله (١) . ويطمح الحكيم إلى عالمية هذا القلب ، فيقول " ربما كان لنا أيضاً أن نزع أن هذا الشكل أو القالب لا يحل مشكلة المسرح للشعب فى بلادنا وحدها ، بل كذلك لكل شعب آخر فى العالم " (٢) . كما يحل مشكلة أخرى على غاية الأهمية فى دول العالم الثالث خاصة وهى مشكلة الافتقار إلى المسارح (البنية المكانية لمشاهدة العرض المسرحى) ، يقول الحكيم :

" لذلك رأيت - حلاً لهذه المشكلة - أن تكون هذه المسرحية (الصفقة) صالحة للتمثيل والإخراج فى أى مكان ؛ فهى ليست فى حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة مسرح . يكفى مجرد العرض فى ساحة صغيرة ، فى أية قرية أو مدينة ، وربما كان فى هذا أيضاً عبود إلى النبع الصافى القديم (الفن الشعبى) الذى خرج منه المسرح وازدهر منذ أكثر من ألفى سنة " (٣) .

إن هذا القالب المسرحى الذى استلهمه الحكيم من الفن الشعبى يحقق له ثلاث غايات هى غرس النوع المسرحى فى الأنواع أو الأجناس الأدبية العربية الحديثة ، والارتقاء بالفكر المسرحى وقضاياها إلى مستوى الشعب ؛ على اختلاف طبقاته وفئاته الاجتماعية والثقافية (وهو ما يسميه شعبية الثقافة العليا ، فلا يكون - المسرح أو الفكر المسرحى - وقفاً على النخبة ، وإنما يتجاوزها إلى جماهير الشعب بثقافة هى الأقرب إلى ثقافة الحياة وقضاياها المتجمعة) . وأخيراً يحل مشكلة العجز عن إنشاء المسارح ودور العرض فى الدول الفقيرة .

مرحلة التأسيس اللغوى (الحوار) :

من المعروف أن توفيق الحكيم أولاً من استخدم اللغة العامية فى نص مسرحى مطبوع ، باعتبارها لغة الشعب على حد تعبيره (٤) ، مستلهماً بذلك لغة النصوص الشعبية ، اتساقاً

(١) قالبنا المسرحى : ص ١٦ .

(٢) انظر للحكيم : الطعام لكل فم ، ص ١٨٥ ، ومسرحية السلطان الخائر ، ص ١٧٥ .

(٣) توفيق الحكيم : مسرحية الصفقة ، ص ١٨٥ ، مكتبة نصر (١٩٥٦) .

(٤) نفسه : ص ٩١ .

مع اتجاهه " الواقعي " ، ورؤيته لرسالة المسرح (حيث الأدب للشعب) ، لكنه ما لبث أن أدرك أن الحوار باللهجة الشعبية محددة الانتشار خارج الثقافة المحلية " أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر " (١) ، على حد قوله .

وفي ضوء ممارسته لكتابة الحوار بالفصحى بصطدم بصلاحياتها للقراءة فقط لا للتمثيل " فهي عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص " (٢) . يعنى الترجمة إلى اللغة الشعبية أو الدارجة ، لغة الحياة اليومية . عندئذ آمن الحكيم أن اللغة المنطوقة أو الشعبية ليست لغة لقيطة بل هي لغة شرعية تنتمى إلى اللغة الفصحى (المكتوبة) ، وأنه يمكن استنبات لغة ثالثة :

" لا تجافى قواعد الفصحى وهي في نفس الوقت بما يمكن أن ينطقه الأشخاص ، ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم ، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم ، ويمكن أن تجرى على الألسنة في محيطها ، تلك هي لغة هذه المسرحية (الصفقة) . قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها ، طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطوقة على قدر الإمكان . بل أن القارئ يستطيع أن يقرأها قرائتين : قراءة بحسب نطقه الريفى . فيقلب " القاف " إلى " جيم " أو إلى " همزة " تبعًا للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعيًا بما يمكن أن يصدر عن ريفه ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح " (٣) .

وهذا يعنى أن الحكيم ظل على إيمانه بأن اللغة الشعبية هي اللغة المسرحية المنطوقة ، أو لغة التمثيل الطبيعى أو الواقعي ، فحافظ عليها ، وظل متناصًا معها ومتعاليًا بها في حوار المسرحى . غير أن هذا التناص أو التعالق ليس على نحو سلبى بل على نحو إيجابى خلاق تجلّى في تطوير اللغة الشعبية والتصعيد بها نحو اللغة الأم . شأنه في ذلك شأن مفهوم التناص الإيجابى الذى رأيناه من قبل في نصوصه ، تناصًا فكريًا واتجاهًا فنيًا وشكلًا أدبيًا .

(١) الصفقة : ص ١٥٦ .

(٢) نفسه : ١٥٦ .

(٣) نفسه : ص ١٥٧ .

وتتجلى وظيفة التناص في لغة الحكيم الحوارية في دمج اللغة الشعبية في لغة النخبة التي ينتمى إليها الحكيم نفسه لتحقيق غايتين أو نتيجتين :

" أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقترب من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية . وثانيتها - وهي الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحدة وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان ، دون المساس بضرورات الفن ... " (١) .

وهي لغة من شأنها أن تسمح بعرض الواقع بكل ما له من نكهة شعبية وفنية في آن ، لذلك يشترط الحكيم في الكتابة باللغة العامية أن تكون مقيدة بسياقها التعبيري (الفني وليس السوسيلوجي فحسب) حيث تكون عندئذ ضرباً من الإيقان اللغوي أو الكمال والقدرة والتمكن ، كما يقول :

" عندما يلجأ الأديب الفنان إلى استخدام لغة عامية فهو ينبغي له ألا يلجأ إليها لعجز أو لهروب ، بل لتفوق واقتدار ورغبة فنية في إحكام التعبير . هكذا فعل روبرت لويس استيفينستون وهو من أبلغ الشعراء الإنكليز كتابة بالفصحى ، عندما جعل البعارة يتحاورون بلغتهم العامية المستهمة ، وهكذا فعل شارلز ديكنز ، وهكذا فعل ... إلخ " (٢) .

وبهذا المنطق ، وبهذه الوظيفة كان الحكيم أول من استخدم اللغة العامية (الشفافية المنطوقة) في نصوصه المسرحية والروائية والقصصية (ومنها على سبيل المثال : قصة العوالم) ؛ تحقيقاً لغايات سوسيو فنية في أدب الخاصة أو الصفوة لأول مرة في أدبنا الحديث ، مثلما كانت أدواته للتجريب في مسرحية الصفقة ، على نحو ما أشرنا من قبل .

ولا يعني ذلك أن الحكيم من دعاة العامية في الأدب ، وإنما نزعتة التجريبية في البحث عن لغة مشتركة لجمهور المسرح على اختلاف طبقاته وتباين مستوياته الثقافية والعمرية هي التي جعلته يلجأ إليها بعد تصعيدها إلى مستوى الفصحى ، دون أن يخل ذلك بواقعية الحوار والصدق الفني كما قال ذلك مراراً . وتكمن محاولته التجريبية في البحث عن لغة مشتركة ، في :

(١) الصفقة : ص ١٥٧ .

(٢) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ٤١ .

" الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية ، إنها تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية ، والارتفاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى . إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله ، إن لم يكن اليوم ففي الغد - (١) .

وعلى هذا النحو يكون التناص اللغوي - على مستوى الحوار - عند الحكيم - ضرباً آخر من التناص الإيجابي ، ينطلق في أساسه من اللهجة الشعبية أو الشفاهية ليرتقى بها إلى لغة الصفوة الكتابية .

مرحلة تأسيس المسرح للشعب أو شعبية المسرح :

ويعنى بها الحكيم هذا المسرح الذي " يكتب عن الشعب ، ويمتدح الشعب ، وينفع الشعب" (٢) . إنه مسرح للجميع ، كما يقول الحكيم الذي رأى أن خطابنا المسرحي - على المستوى السوسيوثقافي - حتى الخمسينيات كان وما زال خطاباً نخبياً موجهاً للصفوة ، متجاهلاً سائر فئات المجتمع وطبقاته ، على نحو يتناقض ونشأة المسرح وطبيعته الشعبية الأصل ووظيفته الجمعية منذ كان يقوم على النبع الصاقي القديم يعنى الإبداع الجمعي أو الشعبي ، حين كانت ثقافة النخبة العالمة بومئذ علي وفاق مع ثقافة العامة أو الشعب ، إبان فترات العاقبة السياسية والفكرية والإبداعية والثقافية للشعوب .

ومن ثم فقد آن الأوان في نظره مع منتصف الخمسينيات إلى العودة لجماهير هذا النبع ، ووسيلته إلى ذلك التناص مع هذا النبع الشعبي أو الفولكلور ، وهذه هي أول مرة يستخدم فيها الحكيم هذا المصطلح (فولكلور) سنة ١٩٥٦ . وغايته عندئذ إيجاد مسرح للشعب ، كل الشعب . الأمر الذي ظل يشاغب أفضقه الإبداعى فترة طويلة ، حتى تجلت هذه المقامرة النصية ، أوضح ما تكون في مسرحية الصفقة - بوعى معرفى وفنى ونقدى . يقول الحكيم :

(١) توفيق الحكيم : مسرحية الطعام لكل فم ، ص ١٨٥ ، مكتبة مصر (١٩٦٣) .

(٢) توفيق الحكيم : أدب الحياة ، ص ١٩ .

" ... ذلك أن جمهور المسرح بدأ منذ وقت ليس بالقريب يفقد وحدته التي كانت متماسكة على نحو ما في عهد النبع القديم (الشعبي) فالمسرحية اليوم قد تخاطب فئة من الجمهور ، ولا تخاطب الفئة الأخرى ؛ لذلك كان من أهم المعارف التي تغرى بالإقدام : العمل على إيجاد نوع من المسرحية ، يمكن أن يشاهدها الجمهور كله على اختلاف درجاته الثقافية ، فلا يجد فيها الأمل تعالياً ؛ فرداً استطاع هذا النوع أيضاً أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ... وبين الفن الشعبي (الفولكلور) على نحو يسوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ، ويبدو كأنه جزء داخل في بناء المسرحية ذاتها - إذا نجحت هذه المحاولة ، فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود " (١) .

وعندئذ يكون المسرح للجميع . وبذلك يسترد المسرح طبيعته الشعبية ويعود إليها عودة الفرع إلى الأصل والنهر إلى النبع كما يقول .

فضلاً عن ذلك كله ، فإن الكفاءة القرائية العالية في مجال الأدب الشعبي المصري والعربي للحكيم لم تساهم فحسب في تحقيق مشروعه المسرحي التأسيسي والتجريبي ، بل ساهمت أيضاً في تكوين مرجعية فولكلورية عميقة وفاحصة ، في ضوء حضور متواصل للنص الشعبي في الذاكرة النصية للحكيم وفي نتاجه المسرحي ، على نحو لم يتحقق مثلها لكاتب مسرحي من قبل . هذه المرجعية المتفردة جعلته - باعتباره مبدعاً ومفكراً - يمتلك رؤية ريادية تنويرية أفضت به إلى ما يأتي :

(١) أن يقطن منذ العشرينيات إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة آنذاك (رؤية النخبة أو الثقافة العاملة) في نظرتها الدونية إلى الأدب الشعبي ، وبجاهل إمكاناته الجمالية والفكرية فضلاً عن وظائفه الجمعية الحيوية . الأمر الذي رفضه الحكيم رفضاً باتاً في ريادة تاريخية ومعرفية ونقدية ، على نحو ما أشرنا إليه تفصيلاً من قبل ؛ إذ يقول :

" فنحن قد اعتدنا عند النظر في أدبنا الشعبي أن نتجدد نوا نحو اللغة وإلى اللفظ ، وهذا يصرفنا أحياناً عن تأمل الأسلوب الداخلي للتعبير الفني ذاته ... ولماذا هو واقعي أو غير واقعي ؟ وما سر اللامعقولية واللامنطقية فيه ؟ وما

هدف الفنان الشعبي من هذا اللون من هذا التعبير ؟ وكيف استطاع أن يرتاد بهذه الطريقة مناطق عجيبة .. " (١) .

وهذا يعنى - من ناحية أخرى - أن نصوص الأدب الشعبي لم تنته " صلاحيتها " التاريخية والإبداعية ، الجمالية والفكرية ، بعد ، على عراققتها في المكان وامتدادها في الزمان .

(٢) أفضت به أيضاً إلى تطوير وظيفة الأدب ؛ فرفض النظر إليه باعتباره " أدب السلطة " و " الأوستقراطية الثقافية " التي تدور في فلحها يوم كان الحاكم فرداً ... " أما وقد أصبح الحاكم هو الشعب نفسه ، فكل هذا يجب أن يتغير ، ويصبح الأدب للشعب " باعتباره " هو الأدب الذي يكتب عن الشعب ويفهمه الشعب ، ويتمتع به ، ويتنفع به " على حد قوله (٢) .

(٣) أفضت به أيضاً هذه القراءة الفولكلورية إلى امتلاك رؤية نقدية عميقة وقادرة على اكتشاف ما تنطوى عليه فنوننا الشعبية من قيم جمالية ، ومن اتجاهات أو مذاهب فنية ، ومن رؤى فكرية عميقة (جمعية) فيقول :

" عندما تتأملها تجدنا مشحونة بطاقات صالحة للاستلهم والاستغلال الفني " (٣) .

ومن ثم فقد آن الأوان لأن " ننفذ عنها الغبار " وخاصة " أننا لم نلق لها بال حتى الآن " ولم نتعمدها بالرعاية والدرس والتحليل ، فهيدا لاكتشاف أو إعادة اكتشاف ما تنطوى عليه من قيم ومن رؤى ومن اتجاهات ومذاهب لا ينقصها كما يقول إلا الكشف عنها والتنظير النقدي لها ، إذا شئنا استلهمها على نحو صحيح يثريها ويثري إبداعنا المعاصر ، بدلاً من تجاهلها والاستعلاء عليها ؛ بما هي " كنز دفين " حان وقت اكتشافه وفض مغاليقه وفك طلاسمه على حد أقواله جميعاً .

(٤) أفضت به أيضاً إلى أن استلهم التراث الشعبي في مرحلتى التأسيس والتجريب ينبغي ألا يتوقف عند الاستلهم الاستاتيكي الجامد أو المحاكاة المتماهية - تركيباً ودلالة -

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٢ .

(٢) أدب الحياة : ص ١٩ .

(٣) يا طالع الشجرة : ص ١٧ .

على نحو ما فعل المسرحيون العرب من قبله ، بل حفزته إلى حتمية المغامرة وضرورة المجاوزة حتى يكون الاستلهام ديناميكياً ، فاعلاً ومفعولاً فى تناضه مع الفن الشعبى . ولعل هذا معنى قوله فى بواكير حياته الإبداعية :

" غير أنى اعتقد شخصياً وأحب أن أرى وأستخرج - كما حدث عندى فى

مسرحية شهرزاد (١٩٣٤) - من فننا الشعبى أساساً فكرياً " (١).

غير أن هذا الأساس الفكرى مرهون بدوره بشرط المعاصرة ، فاستلهام التراث الشعبى عنده ليس مطلوباً لذاته كما يقول وإنما لمعالجة " شئون الشعب بالطريقة التى نريدها اليوم " (٢) وهذا هو معنى الاستلهام الإيجابى عنده ، إذ يقول :

" ... لم يعد الأدب الجديد مجرد تسجيل للقديم ، بل هو إعطاء روح جديدة

للزمن الفايبر ، وبعث جسد قديم برأس حديث " (٣).

(٥) جعلته أيضاً يفتن - فى ضوء شرط المعاصرة - إلى أن التجديد ينبغى أن يكون مرهوناً برؤية مستقبلية ، متجاوزة للنص الشعبى الموروث ، فالتجديد الذى يتحدث عنه الحكيم - طيلة حياته - لا يعنى الانفصال أو الانفصام عن الجذور ، كما لا يعنى الانقطاع أو القطيعة مع المستقبل بل ينبغى المزج " التعادلى " بينهما :

" ... إنه تجديد الأوراق والزهور فى شجرة غائرة الجذور ... أغمس ريشتك

فى صندوق الألوان ، وامزج ما تريد بما تريد ، على أن تخرج لنا بشيء ، لكن

ثق أن هذا الشيء لن يخرج سليماً إلا إذا كنت على دراية بماضيه ، ولك أنف

يشم المستقبل " (٤) .

بحيث يصبح من واجب الكاتب أن " يفتح عيناً على الماضى القاتر ، وأن يفتح العين الأخرى على المستقبل " (٥) . وبهذا يتحقق مفهوم التناص لديه على نحو إيجابى متجاوز لا على نحو استاتيكي متجاور .

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٤ .

(٢) أدب الحياة : ص ١٩ .

(٣) أدب الحياة : ص ٢٧ .

(٤) مسرحية الطعام لكل فم : ص ١٨٦ .

(٥) نفسه : ص ١٨٦ .

(٦) جعلته هذه المرجعية الفولكلورية يفتن أيضًا إلى ضرورة الانفتاح على الآداب الشعبية الأخرى والأساطير العالمية ، وأن يتعالق معها ويستلهمها - برؤية عربية شرقية مؤننة - في كثير من آثاره المسرحية : مثل مسرحية براكسا أو مشكلة الحكم (١٩٣٩) ومسرحية بجمالين (١٩٤٢) ومسرحية الملك أوديب (١٩٤٩) ... إلخ . كما جعلته يفتن أيضًا إلى استلهم القصص الشعبي الديني اليهودي والمسيحي والرسلامي ، ومروياته التفصيلية المتعددة في كتب التفسير - بما في ذلك الإسرائيليات وأساطير الشعوب وقصص الأنبياء والأولياء وغيرها ، على نحو ما فعل في مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) ، ومسرحية نشيد الإنشاد (١٩٤٠) ، ومسرحية سليمان الحكيم (١٩٤٣) ... إلخ .

(٧) أفضت به هذه المرجعية أيضًا إلى أن الانفتاح على الفنون العالمية وتجلياتها الإبداعية ينبغي ألا يتم بمعزل عن الثقافة المنتجة لها ، والروح الفلسفية والمنابع أو الجذور الفكرية الكامنة وراءها ، وضرورة فهمها والتفاعل معها ، باعتبارها ثقافة الآخر المهيمنة ، شريطة حضور " الأنا " القومية والوعي بها - قايماً واختلافاً - فهذا هو شرط التفاعل الإيجابي مع النص الحضاري والثقافي للآخر ، مثلما هو شرط المنجز الإبداعي التأسيسي والمغاير ، يقول داعياً إلى هذا الانفتاح على الآخر المعاصر فيما يمكن تسميته بـ " التناص الثقافي " أو "المشاققة " بين الأنا والآخر وبين الماضي والحاضر ، فنكون عنده (نحن) لا (الآخر) :

" فالثقافة الشرقية إذا لا يمكن أن تكون اليوم بمعزل عن ثقافة أوروبا ، ولا أن تغمض عينيها عن هذه الثروة الهائلة ، فلنمد أيدينا إذا غير متقيدين بسلاسل التقاليد أو العادات أو العقائد : فنأخذ كل شيء ، ونهضم كل شيء ، ثم نخرج على روحنا القديم ... فنستخلص الأفكار الثابتة المدفونة (في تراثنا) ... فإذا تم لنا ذلك ، فإننا نستطيع أن نطبع كل تلك الثروة وكل تلك المادة بطبيعتنا الخاصة " (١) .

على نحو ما فعلت كل الحضارات والثقافات في العالم ، قديمة وحديثة بما في ذلك الحضارة العربية الإسلامية إبان مدها الحضاري في عصورها الزاهية :

(١) تحت شمس الفكر : ص ٨٩ . وانظر أيضًا فن الأدب : ص ١١٧ .

" فما هي إلا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صيها الإسلام
في قلبه ، وجعل منها لوتاً خاصاً " (١) .

وقد تردد هذا الرأي مراراً من قبل في معظم مؤلفات الحكيم ، وخاصة فن الأدب (١٩٥٢)
في مقال بعنوان " تراث الحضارات " فالمعرفة " ملك مشاع ، ومتاع يتداوله الجميع " ، ومن ثم
ضرورة الانفتاح المعرفي والحضاري (المشروط على الآخر من دون تمييز ، وشعاره " نأخذ ما
في رؤوسهم وندفع ما في نفوسهم " أو كما يقول أيضاً :

" لن تقوم للمشرق نهضة حقيقية إلا إذا أحاط بكل معارف الأرض إحاطة
شاملة ، ثم صهرها في قلبه ، وأخرجها مرة أخرى للناس معدتاً نفيساً يشع
أضواء جديدة " (٢) .

وكذلك ينبغي أن يكون الانفتاح الثقافي على ثقافات الشعوب دون تفرقة :

" كل الثقافات الموجودة يجب أن نلم بها إلماماً ، وأن نتخير محاسنها ،
فنحن لسنا مثل الغربيين مقيدون بواحدة منها (يعني الثقافة اللاتينية) دون
الأخرى . كلها لنا نغترف منها ونضيف إليها من ذات أنفسنا ، ونضفي عليها
من مشاعرنا ، نطبعها بطابع مزاجنا وإحساسنا ... فالثقافة ليست بضاعة
مادية لأمة من الأمم ، وإنما ثقافة كل أمة ملك للبشرية كلها " (٣) .

(٨) أفضت به أيضاً إلى الانفتاح إلى المسرح العالمي منذ عصر الإغريق حتى العصر
الحديث ، وبالتحديد إلى الوقوف على جذوره وأشكاله واستلهاماته الشعبية ، ثم محاكاته في
إنجازاته الإبداعية ومسايرته فنياً في إبداعنا المسرحي ، ولكن على نحو مفارق لمن قبله من
كتاب المسرح العرب ، وغايته عندئذ تجاوز مرحلة التقليد والمحاكاة والترجمة والاحتباس
والتعريب التي كانت سائدة قبل الحكيم ، إلى مرحلة التأليف والإبداع الخالص لأول مرة ،
ولهذا لا غرو أن تعد مسرحية " أهل الكهف " بمثابة شهادة ميلاد للمسرح العربي في أدينا
الحديث . والحكيم لا ينكر ذلك بل يعترف بأنه لم يشرع في التأليف الخالص إلا بعد سفره إلى

(١) المرجع السابق : ص ٨٩ .

(٢) فن الأدب : ص ١١٥ .

(٣) نفسه : ص ١١٥ .

باريس حيث تحقق له ذلك " الارشاف من منابع الثقافة الحقيقية والتكوين الحقيقي لبيتى الفكرية " والمسرح العالمى (١) .

(٩) أفضت به أيضاً إلى أن محاكاته للمسرح العالمى ، سواء فى نصوصه الكلاسيكية أو فى نصوصه التجريبية والظلمية لا تعنى التماهى فيه ، ولا تقتضى الانفلاق دونه ، وإنما تقتضى - ضمن رؤيته التعادلية - الانفتاح عليه وعلى تجاربه الفنية (٢) . وذلك بالقدر الذى يمكن التعلم منها ولكن من غير السقوط فى دائرة الإلتباع ، أو التبعية الإبداعية ، ومن دون التضحية بالخصوصية الثقافية أو الفكرية على حد تعبيره (٣) . وأيضاً بالقدر الذى يجعلنا لا نفقد شرط المعاصرة الإبداعية ، ولا شرط الانفتاح الحضارى والتفاعل الثقافى مع الآخر الغربى شريطة وعى الأنا القومية بحدودها الإبداعية والحضارية ، حتى تنهيا لها تربة ثقافية صالحة يمكن أن تنغرس فيها جذور الظاهرة المسرحية ، ولذلك نراه يقول إن اقتراحه بشأن " القالب المسرحى " الذى اهتدى إليه لا يعنى - حتى الآن - الاكتفاء به ، أو الانكفاء عليه ، دون التواصل أو التفاعل مع القالب المسرحى العالمى ، ومن ثم لا غرو أن يقول فى نهاية حديثه عن قالبه المسرحى المقترح :

" على أتى بعد ذلك أريد أن أتبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمى المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ، بل على التقيض ، فإنى إلى جانب ذلك أنادى أيضاً بالاحتفاظ فى نفس الوقت بالخط الذى سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحى العالمى حتى لا نتفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتطوراته ... " (٤) .

(١٠) أفضت به أيضاً إلى أن مجازاة المسرح العالمى ومحاكاته - على المستوى الفكرى - تكمن فى الوعى بمعارضته على أساس ثقافى أو " الاستقلال الفكرى عنه " على حد قوله ؛ بما

(١) سجين العمر : ١٧٠ .

(٢) لمزيد من التفصيل : انظر للحكيم : قالبنا المسرحى : ص ١٣ ، ص ٢١ . وانظر له أيضاً بين الفكر والفن : ص ١١٠ ، مكتبة الآداب ، ١٩٧٦ .

(٣) انظر ، فن الأدب : ص ٣١٥ - ٣١٩ .

(٤) قالبنا المسرحى : ص ٢١ .

يتضمن ذلك من رؤى فكرية محلية ، وبما يعالج من قضايا تنويرية أو إصلاحية ، وبما يؤدي من وظائف حيوية ، جمالية وفكرية في حياتنا ، على شرط أن تكون تابعة من " ثقافتنا الشرقية " أو المصرية العربية الإسلامية ، ومؤطرة بإطارها الفكري والثقافي والحضاري ، من غير شعور لدينا بالدونية الحضارية أو الفكرية أو الإبداعية إزاء المركزية الغربية (١) ، وعرفنا - في الوقت نفسه - كيف نستلهمها استلهاماً إيجابياً ، على نحو ما سبقنا إليه كبار كتاب المسرح العالمي ، قديماً وحديثاً ، من دون أن تفقد نصوصهم " روحها القومية " وهذا هو حلم الحكيم في تأسيس مسرح " عربى الطعم والرائحة " تأكيداً لأصالته وتأصيله :

" كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تم علينا " (٢).

(١١) أفضت به أيضاً تلك المرجعية الفولكلورية والثقافية إلى ضرورة الانفتاح على الثقافة الرسمية التراثية ، وتجلياتها الإبداعية ، عند أساطينها من رواد السرد القصصى في التراث العربى كاهن المقفع والجاحظ والأصفهاني والهمداني والحريري وأبى العلاء المعري وغيرهم كثير ممن تنطوى نصوصهم على عناصر سردية هائلة ، وصالحة للاستلهم المعاصر - جنالياً وفكرياً - فيقول :

" ... فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعاً آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني ، وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار . وقد سبق أن نبهت إلى قيمة ذلك كله منذ نحو ثلث قرن ؛ فإننا يمكن أن نخرج برأى في أمر الشكل أو القالب الذي نحاول الكشف عنه " (٣) .

وهو ما يعنى أخيراً أن الحكيم - على الرغم من رؤيته المتجهمة والميكرة للأدب الرسمي واتهامه له بالعجز والقصور في الإبداع القصصى - لم يعد في قطيعة كاملة مع هذا الأدب ،

(١) انظر مقالاً للحكيم بعنوان : عقدنا النفسية في كتاب أدب الحياة ، ص ٨٠ وما بعدها .

(٢) قالبنا المسرحي : ص ١٢ .

(٣) قالبنا المسرحي : ص ١٤ .

بل عرف فيه - بوعيه المعرفى والنقدى - مواضع القوة والاستلهاام ، ومن ثم عمد إلى التخفيف من غلواء هذه النظرة التي أفضت - بدورها - إلى دعوته بضرورة التكامل بين الأدبين الشعبى والرسمى ، وحمية التصالح بينهما على نحو ما ذكرنا من قبل ؛ باعتبارهما - الآن - وجهين لعملة واحدة هي أدبنا القومى على حد قوله .

وعندئذ تتجلى خصوصيتنا الثقافية وتتكامل ذاتنا القومية وتتحقق هويتنا الإبداعية ، ويصبح بمقدورنا أن نتعامل مع الآخر ، الثقافى والإبداعى والحضارى ، من دون شعور بالدونية أو خوف من الانفتاح عليها ، وعلى تراثه وميراثه (العالمى) ومن دون أن نتماهى فيه قماهى المغلوب بالغالب ، واثقين فى الوقت نفسه بذواتنا وإبداعاتنا ، وبما تمتلكه الأنا الإبداعية العربى (الذاتية والجمعية ، الفردية والقومية) من تراث وميراث عريقين .

(١٢) أفضت به أيضاً إلى تحديد كيفية الانفتاح على الآخر - المعاصر وشروط ثقافته ؛ فيقول :

* ووسائلنا فى هذا كله هضم كل ثقافة موجودة قديمة أو حديثة ، وإخراج ثقافة جديدة تنم عن روحنا وشخصيتنا الشرقية * (١).

فهذا هو سبيلنا إلى التناص مع الآخر على نوع إيجابى ، مثلما فعل - ويفعل - كبار المسرحى العالميين الذين لا يترددون فى استلهاام إبداعات الشعوب على حد قوله ، بعد فهمها وهضمها واختزانتها فى ذاكرتهم النصية ، تمهيداً لإعادة إنتاجها من جديد اليوم . وهو ما يتحتم علينا أيضاً عمله من دون خوف من التماهى فى الآخر ؛ لسبب جوهرى فى رأيه هو أن :

* شخصيتنا المصرية والشرقية (الإسلامية) والعربية أقوى مما نظن . ولا داعى للخوف عليها على الإطلاق ، كل ما يتبغى فعله هو أن ندرس تراثنا الرسمى والشعبى ، مجتسمنها الماضى ، كما ندرس الآداب الأخرى ، قديمها وحديثها وتخزن كل هذه الحصيلة فى مخازن وعينا الظاهر والباطن . وبعد ذلك فلنكتب ولنخلق بكل حرية ، فى أى موضوع شئنا ومن أى شخصية أردنا ... ولنثق بأن ما سنخرج سيكون مختوماً على الرغم منا بطابع شخصيتنا* (٢).

(١) تحت شمس الفكر : ص ٩٢ .

(٢) قالبنا المسرحى : ص ١٦٥ .

وبذلك الصدق الفنى مع الذات الإبداعية ستحمل نصوصنا بصمتها الذاتية - على الرغم منا - وهويتها القومية وخصوصيتها الثقافية ، شريطة أن يتحقق فى هذه النصوص أمران أو شرطان ، أحدهما : عدم تقديس الماضى بحجة الحفاظ على الهوية ، الأمر الذى ينجم عنه تضخيم الأنا الدفاعية . والآخر : عدم الشعور بالدونية إزاء الآخر ، الأمر الذى ينجم عنه تبخيس الذات الإبداعية والثقافية على السواء (أمام الشعور بتفوق الآخر الغالب أو المهيمن) ، ومن ثم الخوف - فى الحالتين - مما يسمى بالغزو الثقافى أو الفكرى والإبداعى . والحكيم يرفض الشرطين معاً منذ وقت مبكر ، باعتباره ابناً شرعياً لحضارة عريقة ، فيقول (فى مقال له نشر فى جريدة أخبار اليوم المصرية فى ١٩٤٩/٥/٢٨ مخاطباً به شباب الأدباء) ما نصه :

" لا تسرف فى تقديس ماضيك ، ولا تجعل مركب النقص ... يستولى عليك ، فتخاف على حضارتك المغلوبة أن تغزوها الحضارات الغالبة ... اغترف بشجاعة من كل منبع ، وخذ من كل ميراث ... لتثرى نفسك ويتسع أفقك ... إن روحنا (القومية والثقافية) أقوى وأعمق من أن تطفئ عليها حضارة من الحضارات ... " (١) .

حتى لو لجأنا إلى ارتداء الزى الغربى فى قوالبنا الأدبية الحديثة (المسرح ، القصة القصيرة ، الرواية ... إلخ) لأن " القوالب " إنتاج جمعى مشاع (عامى) والعبارة بالمضمون ، والروح والفكر على حد تعبيره : فيقول :

" لذلك أحب أن أقول لأدباء العربية الحديثة : لا تخشوا مطلقاً من لباس أفكاركم الأثواب الأوروبية ، على شرط أن يكون طابع هذه الأفكار وروحها شرقياً محضاً ، وأن يحس القارىء الأوروبى إزاء أعمالكم (٢) أنه أمام نفس غير نفسه ، وشخصية غير شخصيته ، وإن كان الرداء ليس غريباً عليه ، لأن الرداء ليس ملكاً لأحد ، إنه ملك الحضارة ، والحضارة وليدة الحضارات التى سبقتها " (٣) .

(١) بقطة الفكر : ص ١٠٤ - ١٠٥ (بتصرف) .

(٢) لاحظ هنا الحضور المعيارى للمركزية الأوروبية التى يدعو الحكيم للتناص الحضارى والإبداعى بها .

(٣) تحت شمس الفكر ، ص ٩٥ .

ثالثاً

أنماط من التناص (الفولكلورى)

كثيرة جداً هي نصوص الحكيم الإبداعية ، الروائية والدرامية التي " تتناص " مع النصوص الأدبية الشعبية ، تتفاعل معها وتتعلق بها ، جزئياً أو كلياً ، متماثلة أو متعارضة معها ، ضمن أنماط أو علاقات التعددية النصية أو المتعاليات النصية (علي خلاف في الترجمة العربية للمصطلح الفرنسى Trans textualite) التي يهركها جيرار جينيت في كتابه " أطراس " الصادر في باريس عام ١٩٨٢ بأنها " كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى " (١) .

وسوف نكتفى في هذه الدراسة (العينة المختارة) بانتخاب أربعة نصوص مسرحية للحكيم :

الأول : مسرحية نهر الجنون (١٩٣٨) نموذجاً للتماهى النصي ، القائم على استعارة حكاية شعبية استعارة كاملة ، على المستويين التركيبي والدلالي .

الثاني : مسرحية مجلس العدل (١٩٧٠) نموذجاً للتوالد النصي القائم على استعارة حكاية شعبية استعارة شبه كاملة ، من حيث البنية النصية .

(١) انظر : ترجمتين منشورتين للفصل الأول من هذا الكتاب : الأولى ترجمة محمد خير البقاعى بعنوان أضواء على النص المترجم ، في مجلة علامات ، ص ١٣٤ - ١٥٨ ، ج٢٤ ، ٦٠ ، يونيو ١٩٩٧ والأخرى ترجمة المختار المسيني بعنوان من التناص إلى الأطراس في مجلة علامات أيضاً ص ١٧٥ - ١٩٢ ، ج ٢٥ ، ٧٠ ، سبتمبر ١٩٩٧ م .

الثالث : مسرحية السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجًا للتناص المضمّر أو الضمني القائم على استعارة بعض العناصر السردية الفولكلورية المضمرة أو غير المعلنة ، ودمجها في نسيج النص المسرحي : على مستوى البنية الدلالية .

الرابع : مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) نموذجًا لنوع مركب من التناص ، اقترحنا تسميته باسم " الميتا تناص " ، حيث يكمن التناص هنا - فنيًا ودلاليًا - على ما بين النصين، المسرحي والشعبي ، من تعالق ما ورائي ، أي كامن فيما وراء النصوص ذاتها ، بعبارة أخرى لا يتعلق بنسيج النص وإنما يتعلق بالاتجاه الفني المتماثل وبالرؤية المشتركة بينهما للعالم .

وعلى الرغم أيضًا من كثرة النصوص المسرحية التي استلهم فيها الحكيم الإبداع الشعبي العربي - كما هو معروف بين نقاده ودارسيه - فإننا نكتفي في هذا المقام بانتخاب هذه النصوص الأربعة لأكثر من سبب ، منها أن الذي يجمع بينها - على مستوى التعالق النصي - اكتشاف نصوصها الشعبية - لأول مرة - التي تناصت معها . ومنها - على مستوى التناص الذاتي - اتكاؤها جزئيًا أو كليًا على النص الشعبي ، المدون أو الشفاهي ، تمثلاً واستيعاباً وتحولاً . كما يجمع بينها - على مستوى التناص الخارجي - وحدة الدلالة (سيادة القانون ، الحرية والعدل والسلام للشعوب ، والسلام الروحي مع الذات الفردية) . فضلاً عن انفتاحها جميعاً على هذا المستوى من التناص ، أو ما يسمى بمستوى السياق والدلالة أيضًا - على حد قول التوليديين - على بنية مجتمعية مشتركة تعود إلى مرحلة الستينيات وخطابها السياسي والشفاهي والمعرفي ، المصري والعالمي آنذاك (وما يماثلها إبان فترة الأربعينيات بمعطياتها السياسية والثقافية المتشابهة) ، باعتبارها - هذه المراحل - تأطيراً للبنية الزمنية التي أنتج خلالها الحكيم نصوصه المختارة هنا ، وعلى نحو يشي بأن هذه البنية النصية المسرحية المستلهمة - إبان الفترة الناصرية وما قبلها - من البنى التراثية ، إنما تقوم في بعدها الأيديولوجي عند الحكيم على نحو يجعله منحازاً إلى الأدب الملتزم ، أدب الشعب وقضايا الشعب (وهذه تعبيراته ومفرداته شخصياً ، كما ألمعنا من قبل) .

ومن هنا كان انحيازه في الأصل إلى الأدب الشعبي الذي يرى فيه أدواته المسرحية أو الفنية الموازية لتحقيق الإبلاغ الشعبي (وهو ما يعد نقبضاً لمسرحه الذهني) إثر نمو الوعي الفني والنقدي الفولكلوري عنده ، مما يشكل عندئذ نقطة تحول في مسرح الحكيم بالرغم من أن ذلك

كان حلقاً يرأده منذ أوائل الثلاثينيات عندما كتب رسالة إلى طه حسين (١٩٣٣) يعلن فيها إيمانه بأن "قيادة الرأي العام واجبة على الأديب" (١) . وإن لم يضع - الحكيم - هذا الحلم موضع التنفيذ إلا بعد أن عرف كيف يغوص في بحر التراث الشعبي بحثاً عن كنوزه الفنية والجمالية والفكرية ، الأمر الذي أتاح له أن يحقق رسالته المسرحية التي يصفها بأنها "رسالة قومية وشعبية وإصلاحية" (٢) .

لسنا في حاجة إلى الوقوف - على نحو تفصيلي - في هذه الدراسة ، بصورتها الراهنة أو الآتية عند مستوى التناص الداخلي ، بما هو محاولة لكشف علاقة هذه النصوص المسرحية المختارة مع نصوص مبدعين مسرحيين آخرين ، من جيل الستينيات (للكشف عما بينهم من تناص سياسي في خطاباتهم الإبداعية) لأنه يخرج عن أهداف هذه الدراسة ، وإنما يكفي أن نشير إلى فترة الستينيات التي بلغ فيها الحكم الناصري ذروته - قد شهدت على المستويين المصري والعربي - أربعة ظواهر فنية كبرى :

الأولى : الإعلاء من شأن الخطاب الإبداعي الشعبي لأول مرة ، والاعتراف به - ثقافياً وعملياً وأكاديمياً - على مستوى الدولة والثقافة الرسمية (٣) مما انتهى إلى تعديل تراتبية نصوصه ، فلم تعد - نسبياً - نصوصاً مهمشة أو محتقرة من قبل الثقافة العاملة ، كما كان الأمر من قبل ، وعلى نحو ما وصفها الحكيم في بداية عهده بالإبداع المسرحي .

الثانية : إن فترة الستينيات قد شهدت إنتاجاً مسرحياً تجريبياً ، تأسيسياً ، ملحوظاً ، منطلقاً من الأدب الشعبي خاصة والتراث العربي عامة - بأشكاله المتعددة - ولاقئاً للنظر . وإن توجده التجريب في رأينا إلى النص أكثر مما توجه إلى العرض (٤) .

(١) تحت شمس الفكر ، ص ١٠٣ .

(٢) فن الأدب ، ص ٣١٢ .

(٣) مثل إنشاء مركز رعاية الفنون الشعبية ، في الكويت (١٩٥٩) والقاهرة (١٩٥٧) وإنشاء كورس للأدب الشعبي في جامعة القاهرة لأول مرة (١٩٦٠) ثم توالى بعد ذلك الاعتراف الرسمي والأكاديمي بالتراث الشعبي في معظم الأقطار والجامعات العربية .

(٤) انظر : الأعمال أو التجارب المسرحية لكتاب هذه المرحلة (وما بعدها أيضاً) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : يوسف إدريس - نجيب سرور - فوزي قهسى - رشاد رشدي - محمود دياب - ألفريد فرج -

السالسة : وهي مرتبطة بالظاهرة السابقة ، وتتجلى في محاولة المسرحيين العرب تأصيل الظاهرة المسرحية ومحاولة غرسها في بنية الثقافة العربية ، من خلال إعلان تمردهم على الشكل الغربي للمسرح ، ودعوتهم للبحث عن شكل عربي يكون سبيلهم إلى التأصيل ، وما كان سبيلهم إلى ذلك إلا الدعوة بالعودة إلى جذور الدراما الشعبية العربية ، واستلهاهم قوالبها المتعددة (١) ، ورفض القوالب المسرحية المستوردة التي وصفت يومئذ باللاشرعية (٢) ، منذ أن كتب يوسف إدريس في سلسلة مقالاته الشهيرة " نحو مسرح عربي " التي نشرها عام ١٩٦٤ ، والتي تحولت بالفعل إلى أساس نظري تاريخي ، فعل فعله في التجريب المسرحي عند معظم الفنانين الذين كانوا يدعون إلى تأصيل الظاهرة المسرحية من خلال استلهاهم القوالب الدرامية الشعبية . وقد شارك الحكيم تنظيرياً في هذه الدعوة - بعد أن شارك إبداعياً من قبل - عندما أصدر كتابه " قالينا المسرحي " سنة ١٩٦٧ ، مؤكداً فيه أصالة تراثنا المسرحي

= وغيرهم (من مصر) والطبيب الصديقي - عبد الكريم برشيد (المغرب) سعد الله وتونس (سوريا) قاسم محمد والمصافي (العراق) عز الدين المدني (تونس) عبد الرحمن كاكى (الجزائر) روجيه عساف (لبنان) خالد الطربطى (الأردن) عيد الرحمن المتاعى (قطر) وغيرهم كثير .

(١) بشأن هذه القوالب المسرحية الشعبية وأساليب استلهاها انظر على سبيل المثال :

- على الراعى : المسرح في الوطن العربي (م.س) .
- عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي (م.س) .
- كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري ، (م.س) .
- فاروق خورشيد : الموروث الشعبي والمسرح ، (م.س) .
- سعيد الناجي : التجريب في المسرح ، (م.س) .
- إضافة إلى معظم المصادر المذكورة من قبل .

(٢) المقصود بقولهم إن ميلاد المسرح العربي ميلاد غير شرعي أنه ولد في رحم المسرح الفرنسي ، فأصبح غير عربي الهوية والانتماء ، أو حفيداً فرنسياً على حد تعبير يوسف إدريس ، انظر : نحو مسرح عربي ، ص ٧ ، الوطن العربي ، بيروت (١٩٧٤) .

الشعبي المتمثل في مظاهر الفرجة الشعبية التي يؤديها الحكواتية والمناحون والمقلدون في المقاهي والساحات الشعبية ... تلك الفنون الشعبية التي كان الناس يجدون فيها أخصب المتعة (١).

أما الظاهرة الرابعة والأخيرة ، فهي أن الخطاب المسرحي لم يستطع أن ينقل من ضغط الخطاب السياسي الحاد الذي كان له حضوره الطاغى في التجريب المسرحي لتلك الفترة - في الستينيات - فكان أن توسل بالأقنعة التراثية عامة ، والفولكلورية خاصة ... وذلك حتى يتمكن من تمرير هذا الخطاب السياسي ، بما شكل عاملاً مساعداً وإضافياً لضرورة حضور التراث الشعبي واستدعائه في الإبداع المسرحي آنذاك .

النمط الأول : مسرحية نهر الجنون وقط التماهي النصي :

نشرت هذه المسرحية ذات الفصل الواحد لأول مرة (٣) ، في مجلة " مسجلتى " في ١٩٣٥/١/١٥ التي كانت تصدر في القاهرة آنذاك (٤) . وهذا يعني أنها نشرت في عهد

(١) انظر تفصيلاً للحكيم : قالبنا المسرحي ، المقدمة ص ١١ - ٢١ .

وتجدر الإشارة إلى أن الحكيم سبق له أن استخدم مظاهر الفرجة الشعبية في بعض أعماله المبكرة مثل مسرحية الزمار (١٩٢٥) التي استخدم فيها تقنية السامر الشعبي . ومسرحية الصنفة (١٩٥٦) التي استخدم فيها بعض الفنون الشعبية الريفية من وقص وغناء ومحاكاة ... إلخ . بل جعل أيضاً مسرح الأحداث فيهما يدور في العراق (الجرن - المصطبة) ولكن النقاد حينئذ عابوا عليه استخدام مثل هذه الفنون الشعبية في إطار القالب المسرحي الغربي . بل تقادوا فذكروا أن دعوته لقالب مسرحي عربي لا تعدو أن تكون من قبيل القانتازيا الفكرية .

انظر : كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري (م.س) ص ٢٨١ - ٣٠١ ومصادر النقل هناك . إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي ص ٢٣ ع ٣ ص ٥٩ - ٦٧ (أبريل ١٩٨٢) . ولنا عودة فيما بعد في هذه الدراسة إلى قضية القالب المسرحي عند الحكيم .

(٣) انظر : اسماعيل أدهم : الأعمال الكاملة ، تحرير وإعداد أحمد الهوارى ، المجلد الأول ، أدباء معاصرون ، ص ٢٠٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

(٤) انظر نص المسرحية في : المسرح المترجم للحكيم ، ص ٧٠٥ - ٧١٦ ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،

الطبعة الأولى ، ١٩٥٦ .

الملك فاروق الأول ملك مصر (١)، حيث كان المناخ السياسي آنذاك يسمح مضطراً بنشرها ، وذلك إثر العودة سنة ١٩٣٤ إلى العمل بدستور ١٩٢٣ والعودة إلى الحياة النيابية في مصر التي كانت قد توقفت بعد إلغاء الدستور عام ١٩٣٠ وذلك أمام الضغوط الشعبية المطالبة بعودة الحياة النيابية ، إثر الاضطرابات السياسية العنيفة بين القصر والشعب (حزب الوفد الذي ظل يجرى إلى الحكم بأغلبية شعبية ساحقة أزجعت الملك) فالملك يريد أن يستأثر بالسلطة ، تسانده بعض القوى الرجعية ، على حين أن الوفد بزعامة سعد زغلول ثم النحاس باشا يطالب بتطبيق الدستور وإقامة حياة نيابية حقيقية انطلاقاً من الشعار السياسي للوفد "الحق فوق القوة والأمة فوق الحكومة" ومن ثم فالملك ليس فوق الدستور ، حيث الشعب مصدر السلطات لأول مرة ... ولم يكن محض مصادفة أيضاً أن يعيد الحكم نشر هذه المسرحية في عام ١٩٥٦ أى بعد بضعة وعشرين عاماً من صدورها لأول مرة ، وكان مقدوره أن ينشرها في كتابة " مسرح المجتمع " الذي صدر عام ١٩٥٠ . وهو توقيت لم يخلُ من دلالة يفصح عنها الحكيم فيما بعد في كتابه الشهير " عودة الوعي " مشيراً إلى تشابه الواقع السياسي الجديد بعد ثورة ٢٣ يوليو مع الواقع السياسي لمصر إبان صدور المسرحية لأول مرة .

في ظل هذا التأطير الزمني الموجز لنص المسرحية ، نشرنا أو إعادة نشر ، وفي ظل هيمنة خطاب سياسي يحاول فيه كل من الملك والشعب الاستئثار بالسلطة لنفسه ، وأنه صاحب الحق في حكم البلاد ، كتب الحكيم مسرحية نهر الجنون متزامنة مع هذا المناخ السياسي بصراعاته الخفية ! لتعلن في النهاية انحياز الحكيم المطلق لمصرع الشعب ضد الملك ، مهما كانت

(١) من المعروف أن عهد الملك فؤاد الأول (١٨٦٠ - ١٨٩٣٦) ملك مصر (١٩١٧-١٩٣٦) قد شهد تطورات سياسية كبرى ، ففي عهده قامت ثورة مارس ١٩١٩ التي اضطرت الإنجليز على إثرها إلى رفع الحماية البريطانية عن مصر ، والاعتراف بها مملكة مستقلة ذات سيادة ، حيث أعلن الملك فؤاد استقلال مصر في ١٥/٣/١٩٢٢ ومنح الدستور (١٩٢٣) وتألقت أول وزارة شعبية برئاسة الزعيم زغلول في يناير ١٩٢٤ بعد أن حظى حزب الوفد بأغلبية ساحقة في الانتخابات ، وعندئذ بدأت الحياة النيابية في ١٥/٣/١٩٢٤ على نحو يوحى بحياة ديمقراطية صحيحة ، لكن ما لبث أن دب الخلاف بين القصر (الملك فؤاد) و الوفد (ممثل الشعب) وظلت العلاقة متوترة بين الجانبين حتى تم إلغاء دستور ١٩٢٣ عام ١٩٣٠ ثم أعيد العمل به ثانية عام ١٩٣٤ على نحو أضحى فيه الديمقراطية شعاراً زائفاً ، وهي السنة التي كتب فيها الحكيم مسرحية نهر الجنون - وهو أمر لا يخلو من دلالة سياسية في مغزاه الدرامي أو الإبداعي الذي يعالجه نص المسرحية .

عبقريته الفردية أو قدراته العقلية والسياسية الفذة أو حقه الوراثي في الحكم ، إذ آن الأوان لاحتامية خضوع الملك الفرد - على المستوى السياسي - لرأى المجموع / الشعب في ظل واقع سياسي مختلف تنامي فيه الوعي السياسي والتاريخي لدى جماهير الشعب بتأثير النظام النيابي الجديد ، ويات الرأى لهم والأغلبية معهم ، والغلبة - عاجلاً أو آجلاً من نصيبهم .

هذا هو المعنى الذى تنطوى عليه المسرحية ، فى تحذير صريح ومباشر من الحكم الفردى فى عصر الملكية فى مصر . ومن اللافت للنظر أن المثن السردى لمسرحية نهر الجنون مستعار بالكامل من حكاية شعبية نمائلة لها ، من حيث البنية المورفولوجية والوظيفية ، التركيبية والدلالية . وهذا يعنى أن الحكيم قد استقر وراء هذه الحكاية الشعبية ، باعتبارها قناعاً تراثياً يتيح له - إذا قماهى فيه - أكبر قدر من الإسقاط السياسى إبان هذا الصراع السياسى بين الملك فؤاد وشعبه . ومن ثم لا غرو أن يعيد نشرها ثانية إبان الفترة الناصرية عندما ألغت النظام النيابى (الحكم الديمقراطى) أيضاً على نحو ما أشرنا من قبل .

وما كان للحكيم أن تتأتى له مثل هذه الشجاعة الفكرية فى النقد السياسى المباشر (نقد الذات الملكية) عام ١٩٣٥ إبان صراع الملك مع الشعب واضطراره إلى إعادة دستور ١٩٢٣ على مضض ، إلا من خلال إعادة إنتاج هذه الحكاية الشعبية برموزها السياسية المراتية التى تتفق أصلاً وآراء الحكيم السياسية من ناحية ، وإيمانه بالأدب الملتزم ورسائله التنويرية " فى خدمة الشعب " من ناحية أخرى ، وحتامية أن يكون للمسرح " رسالة قومية شعبية وإصلاحية" (١) وعلى نحو ما أشار أيضاً فى رسالته إلى عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين عام ١٩٣٣ مؤكداً غيها إيمانه بنور الأدب والأديب ، حيث يقول " قيادة الرأى العام واجبة على الأديب " (٢) . وليس محض مصادفة أن تكون هذه الرسالة محفزة لإبداع هذه المسرحية وتخلقها الفنى إبان عام ١٩٣٤ ، ونشرها فى أوائل عام ١٩٣٥ .

هذه الحكاية الشعبية التى تناصت معها المسرحية ، بنية ووظيفة أو تركيباً ودلالة ؛ هى حكاية " نهر الجنون " التى وردت فى مخطوطة " الأسد والغواص " التى تعود إلى القرن

(١) انظر : توفيق الحكيم : فن الأدب ، ص ٣١٢ .

(٢) تحت شمس الفكر ، ص : ١٠٣ .

الخامس الهجرى ، وهى مخطوطة قصصية تضم عدداً من الحكايات الرمزية ، السياسية العربية (على لسان الحيوان فيما يعرف باسم أدبيات مرايا الأمراء) (١) .

وقد قام بجمعها وتدوينها مؤلف مجهول (لقد تم نشر هذه المخطوطة عام ١٩٧٨ باعتناء الباحث المعروف رضوان السيد) .

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم لم يشر إلى هذه الحكاية أو حتى إلى مصدرها السماعى أو الشفاهى ، لا من قريب ولا من بعيد ، مما يعنى أن التفاعل أو التداخل النصوصى هنا ينتمى إلى نمط المتناص غير المعلن أو المضمحل الذى لا يكشف عنه إلا قارئ حصيف أو ناقد متمرس ، أو محض مصادفة صائبة على نحو ما حدث معنا .

وحتى يتأكد لدينا مثل هذا التداخل النصوصى المتساهى ، نرى ضرورة الإشارة إلى الوحدات السردية أو المتتاليات النصية التى يتكون منها المتن الحكائى الشعبى بما هو نص سابق ونقارته بنظيره فى المسرحية بما هو نص لاحق . إذ يمكن تحليل هذا المتن المسرحى إلى خمسة عناصر مورفولوجية أو خمسة متتاليات نصية على الترتيب التالى :

(١) النبوءة : نبوءة تحذيرية للملك .

(٢) الاستجابة : استجابة الملك للنبوءة دون الرعية .

(٣) الثبوءة : ارتياب الرعية فى سلوك الملك الجديد (فى ظل النبوءة) واتهامه بفساد

التدبير . مع التفكير فى خلعه .

(١) لما كان الكتاب ياتل كتاب كليلة ودمنة فى وظائفه السياسية والتعليمية ، ويحكى مثله الأسلوب الأمثل للتعاون بين المثقف والسلطة - بدلاً من الصراع التقليدى بينهما - فقد رويت حكايات هذا الكتاب على لسان الشعب الفواص الباحث عن لآلىء الحكمة السياسية ليقدمها إلى الأسد الملك . بهدف تقويمه سياسياً . وهذا يعنى أنه كتاب سياسى تعليمى ينتمى إلى ما يعرف تراثياً باسم علم " تدبير الملك " ، أو باسم " مرايا الأمراء " من حيث هى ضرب من الأدب التعليمى يصاغ فى معظم الأحيان فى قالب حكايات يروى على لسان الحيوان . وكان موجهاً لتعليم الأمراء وتقويم الملوك وإرشاد السلاطين وتقديم النصيح لهم فى كيفية الحكم وإدارة شئون البلاد وسياسة العباد بهدف تحقيق العدل والإنصاف بين الرعية على نحو تعليمى تقليدى أو رمزى (الجبورى) . والتراث العربى حافل بالكثير من هذا النوع من الكتب / المرايا على لسان الحيوان خاصة . ابتداءً من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع (١٤٢هـ) وانتهاءً بكتاب " فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء " لابن عرب شاه (٨٥٤هـ) الذى قمنا بتحقيقه ، انظر : مقدمة هذا الكتاب للمحقق ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٧ .

(٤) التراجع : تراجع الملك أمام ثورة الجموع الشعبية ، وانقياده لها .

(٥) النصر : انتصار إرادة الجماهير ، وفشل النبوة .

ففى المسرحية ثمة ملك يرى نبوة منامية (رؤيا مروعة) تحذره من الشرب من ماء النهر، حتى لا يصاب بالجنون بعد أن سمته الأفاعى السوداء بجنونها، لكن المشكلة تكمن فى أنه رأى الرعية كلها تشرب من ماء هذا النهر الذى هو نهر الجنون فى نظره فأصبحت الرعية من ثم رعية مجتونة . ولما كانت الرعية نفسها لا تعلم شيئاً من أمر هذه النبوة أو الرؤيا ، فإنها شرعت ترتاب فى سلوك الملك ، وخاصة بعد أن تأكد لديها أنه لا يشاركها الشرب من ماء النهر ، فأخذت تتهمه هى بالجنون ، وسرعان ما ازدادت الهوة اتساعاً بين الملك والرعية إلى حد التهديد بالثورة عليه ، حتى كاد يفقد عرشه ، غير أنه فى النهاية وبعد لأى شديد يضطر - باعتباره ملكاً حصيفاً بعيد النظر - إلى الاستجابة لرغبة الرعية وإرادة المجموع ، ويشرب مثلهم من ماء النهر . وبهذا تسنى له أن يحافظ على عرشه وأن يعيش مع شعبه بسلام ، من أجل أن تزدهر مملكته بين ممالك الأمم (١).

أما الحكاية الشعبية التى قماهى فيها الحكيم - تركيبياً ودلائياً - دون أن يشير إلى مصدرها ، ومن غير أن ينتبه النقاد إلى أصولها فترد ضمن سياق حكاى أكبر له طابع حكاى سياسى (أدبيات مرايا الأمراء) يشير إلى أن الملك الحصيف هو الذى يستجيب لرغبة الرعية ، وينزل على رأبها ويخضع لإرادة الجماعة التى بدأت بالفعل تمتلك من الرعى السياسى ما يؤهلها لذلك انطلاقاً من أدبيات المفاهيم السياسية الإسلامية الذائعة فى تراثنا السياسى حيث " الأمة لا تجتمع على ضلالة " و " يد الله مع الجماعة " ؛ هذا إذا شاء الملك أن يحتفظ برأسه وعرشه ، بملكه ومملكته ، وأن يعيش بينهم فى سلام وصفاء وتفاهم حتى لو كان على خلاف فى الرأى معهم ، ذلك أن " الشكل للشكل ألف ، والمثل للمثل قابل ، وال ضد عن الضد نافر ، ولا عيب على المرء فى المقاربة " ، على حد تعبير الحكاية ، وعلى نحو ما تقتضى قواعد الدبلوماسية فى الحكم .

(١) انظر تحليلاً مفصلاً لهذه المسرحية فى كتابنا نصوص أدبية : ص ٢٤٣ ، ٢٦٣ ، دار النشر

الجامعى ، الكويت ، ١٩٩٧م .

تقول الحكاية :

"... قال الملك (الأسد) : وكيف كان أمر ذلك ؟ قال الغواص : ذكر أن ملكاً من الملوك قال له منجموه : إنا نجد في علمنا أنه من شرب من ماء هذه السنة المقبلة تغير عقله وخرولط ؛ فإن رأى الملك أن يأمر بادخار الماء لنفسه وخاصته ليفعل ولا يشربوا من ماء هذه السنة المقبلة . فأمر بالمصانع فاتخذت وادخر فيها الماء ما يكفيه . فلما جاء المطر وشرب الملك من الماء الأول هو وخاصته لم يصبهم ما أصاب العوام . فلما رأتهم العامة على خلاف حالهم قال بعضهم لبعض : إن ملكنا وأصحابه قد خولطوا وتغيرت عقولهم وما رأى إلا خلعه والاستبدال به ملكاً منا عاقلاً مثلنا ؛^(١) ثم إنهم أتوه فقالوا : إنا نريد خلحك والاستبدال بك لأنه قد تغيرت علينا أمرك وفسد تدبيرك . فعرف قصته؛ فقال لهم : يا قوم ! إني قد عرفت ذنبي وأنا أعتبكم منه وقد صبرتم على ما كرهتم مني مدة فأسهلوني أياماً يسيرة مع ما مضى فإن رأيتموني على ما يرضيكم وإلا فما تريدونه بين أيديكم ؛ فأجابوا إلى ذلك . فلم يلبث أن شرب من مائهم قصار مثلهم ؛ فقالوا : ما أحسن ما رجع الملك إلى الأحسن به ؛ وما أسرع ما أعتبنا من نفسه ؛ وجاعوه فاطنبوا في تقرظه وشكره ؛ وإنما حدثتك بهذا الحديث لتعلم أن الناس يحتاجون أن يساسوا بما تحتمله عقولهم ويكون المرء معهم بحيث هم ؛ فإن الخيل تستجيب إلى الشرب بالصفير أكثر مما تستجيب إليه بالكلام البليغ واللفظ الجميل . والمرء إذا أراد أن يخاطب صبياً بما يقبله ويسر به تصابى له في حديثه ومخارج ألفظه وقارنه وتشبه به في كلامه فليس إطراحه عند ذلك عقله ناقضاً فضله لأن الشكل للشكل ألف والمثل للمثل قابل والضد عن الضد نافر . ولا عيب على المرء في المقاربة^(٢) (بمعناها السياسية) ."

(١) انظر : كتاب الأسد والغواص ، باعتناء رضوان السيد ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٠ ، ص ١٤١ - ١٤٢ . والقصة يعينها مكررة في لطف التفسير للإسكافي ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ ، مع خلاف طفيف في ملفوظ الرواية .

(٢) الأسد والغواص ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

وهذه الحكاية الشعبية المتخيلة - كما رأينا غير محددة المكان أو الزمان ، شأن معظم الحكايات الشعبية المتخيلة ، الأمر الذي يجعل من استلهاها أمراً أكثر سهولة ويسراً وحرراً من قيد المكان والزمان . وتنطوي في متنها الحكائي على خمسة عناصر مورفولوجية أيضاً هي: النبوة ، والاستجابة ، والثورة ، والتراجع والنصر (كالمسرحية سواء بسواء) . فثمة نبوءة لمنجم تروع الملك تنبئ عن تغير ماء النهر ، وتحذر الملك من الشرب منه حتى لا يصاب بالجنون ، لأن " من شرب منه تغير عقله وخولط " .

ويعمل الملك بنصيحة المنجم فلا يقترب قط من ماء النهر ، وعندئذ ترتاب الرعية في سلوك الملك الذي لا يشاركهم الشرب من ماء النهر ، من غير أن تعلم من أمر النبوءة شيئاً ، وعندئذ تتهمه بالجنون " بعد أن تغير أمره وفسد تدييره " . ويجتمع أمرهم على الثورة عليه ومواجهته " وما رأى إلا خلعه والاستبدال به ملكاً منا ، عاقلاً مثلنا " . وتزداد الهوة اتساعاً بين الجانبين بمرور الوقت ، غير أن هذا الملك الحصيف سرعان ما فطن إلى السبب الحقيقي في الثورة عليه ، ويشرب - مثلهم - من ماء النهر ، من غير أن يرى ضيراً في ذلك الخضوع أو التراجع أمام إرادة الجميع ، بل على التقيض سرعان ما رضيت عنه الرعية وأطنبت في مدحه وبذلك استقر له الحكم .

أليست هذه الوحدات السردية هي عينها ما صادفتنا على مستوى البنية التركيبية والدلالية لمسرحية نهر الجنون ، وإلى حد المماثلة أو التماهي الكامل في الحكاية الشعبية (١) ، وإلى الحد الذي يمكن القول معه بأن جهد الحكيم تمثل في إعادة إنتاج النص الحكائي على نحو مسرحي ... ومع ذلك فقد استطاع الحكيم بنصه اللاحق أن يتجاوز النص الحكائي على نحو لا يمكن معه اتهامه بالسطور عليه (٢) على الرغم من هذا التداخل النصوي الواضح للعيان ، فكيف تسنى له ذلك ؟ .

قبل أن نجيب عن هذا السؤال علينا أن نتذكر أنه لولا مسرحية نهر الجنون لنسينا هذه الحكاية الشعبية أصلاً ، القابعة هناك في مخطوطة مجهولة المؤلف ، ونسينا معها دلالتها الخاصة أو الكامنة التي فجرها الحكيم برؤيته المعاصرة ، ومن ثم لولا هذا التناص ما كان من الممكن أن نتذكرها أو أن نعيد إنتاج معناها على هذا النحو المعاصر (الصراع بين حكم الفرد

(١) مما يفرض الأديب عبادة باستلهاها النص الشعبي أو الحكائي المتخيل أنه نص خلو من الأسماء .

التاريخية ومن المكان الجغرافي المتعين ومن الزمان التاريخي المحدد .

وحكم المجرع) . ومن ثم فهذا النمط المتماهى من التناص لا يعد سرقة أو سطوًا ، ليس لأن نية السطو أو السرقة لم تكن أصلًا قائمة فحسب ، بل لأن الواقع السياسى المعاصر أيضًا ما كان ليسمح بالتصريح للحكيم بأكثر مما تصرح به الحكاية ، ومن هنا كانت عبقريته فى التماهى فيها ، واستتاره ورا . باعتبارها عندئذ قناعًا تراثيًا .

ولهذا ليس محض مصادفة أن يتجاهل الحكيم التمهيد لنصه المسرحى بالاستهلال التقليدى الذى يبدأ به معظم نصوصه ، إذ لم يكن ثمة عتبة دخول هنا تخيل القارىء إلى فضاء محدد أو تنحويه نحو أفق معين من التوقعات ، بل عمد إلى اختراق النص دون وجودها . فى غياب مثل هذه العتبة أحالتنا النص مباشرة إلى فضاء الصمت (الناطق) . فضاء التخيل اللزمانى واللامكانى كما رأينا بما هو فضاء غير واقعى غرائبى يستدعى بالضرورة تقيضه الواقعى والراهن ؛ فهذا هو الفضاء السياسى المتاح أمام التخيل المسرحى آنذاك (١٩٣٤) فى مصر .

من المؤكد أيضًا أن توفيق الحكيم لم يكن يقصد باستلهام هذه الحكاية - إلى حد التماهى - إحياء حكاية شعبية ، أو عودة الروح إلى قصة تراثية مدونة يزيد عمرها على ألف عام . وإلحق أن الحكيم عندما عشر على هذه القصة فى إحدى المخطوطات القديمة (فى نسختها الموجودة فى مكتبة البلدية بمدينة الإسكندرية ، كما تفصينا ذلك) عمد إلى فهمها واستلهامها وتفجير طاقاتها الإيحائية والسياسية بما يتفق والطبيعة الجمالية والفكرية للنص المسرحى من ناحية ، وبما يتماثل مع مراميه السياسية ومقاصده المعاصرة ورؤيته للعالم من ناحية أخرى كما سنرى وشيكًا .

وعندئذ تحول النص المسرحى عنده من مجرد متخيل حكاى موروث إلى مرآة للحاضر الذى يستلهم ماضيه ، وأقنعته ، ودواله الرمزية ؛ للكشف عن مثالب الحاضر والراهن والواقع المعيش من خلال تعميق الدلالات الكامنة فى الحكاية ، وإعادة إحيائها على نحو معاصر ، تبدو خلالها المسرحية - بحكم التغاير الزمنى - متجاوزة دلاليًا للنص الشعبى الذى ولدت المسرحية من رحمته ، وظلت تحمل جيناته الوراثية . وبهذا استطاع الحكيم أن يتجاوز هذا التفاعل النصوى الظاهر الذى كشفنا عنه ، على مستويين آخرين -

أحدهما ؛ على مستوى البنية الفنية النوعية ، أعنى " التحويل " النصى النوعى من مجرد حكاية سردية بسيطة إلى نص مسرحى مركب ، يعتمد درامياً على كوميديا الموقف القائم على المفارقة من ناحية ، والحوار الساخر المشبع بالإيحاءات والدلالات المعاصرة من ناحية أخرى ؛

الأمر الذي اقتضى إخضاع النص الحكائي لعملية إطناب أو تخطيط أساسها الموضوع لآليات النص المسرحي ، بهدف التعضيد الدلالي للمعنى الكامن في الحكاية ، وذلك من خلاله خلطة النص ؛ بإدخال شخصيات فطية إضافية ، تقتضيها طبيعة الحكاية المسرحية ، أو ضرورة الصراع الدرامي المسرحي الجديد ، دون أن تفتى هذا التماهي ؛ مثل شخصية الوزير وشخصية الملكة وكبير الكهان ورأس الأطباء .

أما الآخر ؛ فهو على مستوى البنية الدلالية (السياسية) على نحو ما هو آت .

على الرغم من اشتراك النصين ، الحكيمى اللاحق بالشعبي السابق ، في ظاهر البنية الدلالية ، فإن الفكرة الجوهرية في الحكاية الشعبية والمسرحية تسعى إلى تقديم صورة إيجابية ينبغي أن يكون عليها الحاكم المثالي ، بقدر ما تحرض وتشير في الوقت نفسه إلى أن الملك الحصيف سياسياً هو الذي يستجيب لمطالب الرعية المشروعة ، ما دامت هي التي تمثل الأغلبية، وما دامت هي التي تمتلك القول الفصل في بقاء الحاكم أو عزله (بما يتناص وظاهرة الانتخاب في النظام النيابي الديمقراطي المعاصر) كلنا " تغير عليهم أمره وفسد تديبيره " ... و " ... ما الغلبة إلا لهم " في النهاية . وأن السلطة السياسية في ظل هذه النزعة (الديمقراطية) التي تعنى أن الحكم ليس سبيلاً إلى الأبهة والتفوذ والمجد الشخصي ، كما لا تعنى الاستئثار بالرأى دون الرأى الآخر ، أو الاتفراد بالحكم دون مشورة المجموع ؛ إذا شاء مثل هذا الحكم المثالي المرجو العيش بسلام وتفاهم وتوافق مع رعيته . وأن مثل هذا الحاكم السوى أو المثالي هو الذي ينبغي أن يفرد داخل السرب لا خارجه ، ومن أجل ذاته ، ومن ثم لا يبدو صوته نشاذاً في اللحن الجماعي للشعوب الواعية أو ضد المصلحة العامة في عصر الديمقراطيات المعاصرة .

هذا ما ينتجه المعنى الكامن في الحكاية الشعبية في قضيتها المحورية ذات الطابع التعليمي ، وهذا ما يفجره الحكيم نفسه في قضيته المحورية في المسرحية متفقاً مع البنية الدلالية للحكاية وغاياتها التحريضية للشعب ، التحذيرية للملك ، باعتبارهما معاً - الحكاية أو المسرحية - ينشدان رسم صورة مثالية للحاكم المرجو أو المنشود الذي تطمح إليه جماهير الشعب أو الرعية.

غير أن النص الحكيمى - في معناه الجديد ومفراه البعيد - يتجاوز رسم هذه الصورة الماضية العامة للملك إلى رسم صورة مثالية جديدة يطمح الحكيم إلى تمييزها على نحو

يتناسب ومعطيات المشهد السياسى فى عصره ويؤيد قضايا الديمقراطية الحديثة ومتطلبات الحكم النيابى ، حيث الحكم الآن للشعب لا للفرد مهما كانت عبقريته أو حنكته السياسية الفذة ، خاصة بعد أن تغيرت الظروف السوسيونومية (التاريخية والسياسية والاجتماعية والثقافية على المستويين المحلى والدولى) التى تم فيها إنتاج النص الحكيمى (مسرحية نهر الجنون) فضلاً عن تحقق الشرط التاريخى للتمرد الشعبى على حكم الفرد فى النظم السياسية التقليدية فى المجتمعات الأبوية أو البطركية ، وللثورة المسلحة عليها ، بعد أن شربت المجتمعات الحديثة من نهر الوعى السياسى الجديد / النيابى الديمقراطى . وأن الحاكم السياسى الحصيف - فى النظم السياسية الوراثية - هو الذى ينزل على رغبة المجموع أو الأغلبية التى تأتى بها انتخابات حرة نزيهة ، وعندئذ يحق له أن يحكم باسم المجموع لصالح المجموع ، وأن الحق الإلهى أو الوراثى الذى يخوله حكم المجموع حكماً فردياً لا راد له ، قد انتهى تاريخه وتولى زمنه إلى غير رجعة فى معظم دول العالم المتقدم فى العصر الحديث ، خاصة - والكلام للحكيم - أن " الحق والعقل والفضيلة كلها قد أصبحت ملكاً لهؤلاء الناس أيضاً ، هم وحدهم أصحابها الآن" (١) فى عصر الديمقراطية التى سادت فى البلاد المتقدمة والتى تطمح الشعوب النامية أو المستقلة حديثاً فى تطبيقها والأخذ بها ، بعد أن تنامى الوعى السياسى الشورى لديها وحصولها على استقلالها السياسى مؤخرًا ، وإيثار النظم الديمقراطية ، ضد نظم الحكم الفردى أو الشمولى (٢) .

(١) مسرحية نهر الجنون : ص ٧١٥ .

(٢) دفعنا إلى اختيار التفسير السياسى دون غيره للنص الحكيمى هو الحكاية الشعبية المستلهمة نفسها ، فقد وردت فى سياق سياسى بحت . ولكن هذا لا يمنع بعض النقاد من تقديم قراءات أو تفسيرات رمزية أخرى ترى فى ماء النهر رمزاً معرفياً أو بالأحرى رمزاً للوعى المعرفى عند الإنسان المعاصر الذى عاجز عن اختراق آفاق المعرفة ، وعندئذ تصبح القضية التى تعالجها المسرحية فى مثل هذه القراءة أو التأويل هى قضية التلق المعرفى ، لا بالمعنى الوجودى وإنما بالمعنى الفلسفى ، وعندئذ يبقى - فى ضوء هذه القراءة - السؤال الذى طرح الحكيم فى ختام المسرحية قائماً بشدة : " ما الفرق بين العقل والجنون ؟ الذى ورد على لسان الملك ، وعجز الوزير فى الإجابة عنه ، وما الفاصل بين العقل والجنون عندئذ ؟ وكيف تكون معايريه ؟ ومن ذا الذى يقرر الإجابة عن هذا السؤال القضية : انظر المسرحية ص ٧١٦ . ويرى بعض الباحثين أن المسرحية تعالج أكثر قضية كالمنطق وآفاق المثل العليا ... انظر : محمد الدالى : الأدب المسرحى المعاصر ص ١٨٣ - ١٨٤ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٩ .

وقارىء المسرحية - نهر الجنون - يعرف جيداً كيف يشارك فى إنتاج هذا المعنى السياسى من خلال حوار الحكيم ، باعتباره ليس مشبعاً بروح التهكم والسخرية فحسب ، ولكنه مفهم أيضاً بتلميحاته وتورياته السياسية الذكية التى تتيح للقارىء الوقوف على باطن النص أو بنية الدلالة العميقة التى تستحضر الكثير من الأسئلة / القضايا التى تتعلق بالسلطة والسلطان وأناق العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، وأى الطرفين أصلح للحاكم فى الحكم ؟ وكيف يختار ؟ هل يختار الحاكم الفردى المستبد الذى تسانده قوة السيف أو الحكم الجسمى (النيابى / الديمقراطى) الذى يجعله خاضعاً للقانون شأنه شأن سائر أفراد الرعية / الشعب؟^(١) وحيث " الحق فوق القوة ، والأمة فوق الحكومة " .

تشير خاتمة المسرحية إلى أن الرعية / الشعب هى التى حسنت هذا الاختيار لصالح القانون (النظام النيابى) بالطبع . وقد استجاب الحاكم / الملك - بعنكته السياسية الحصيفة - لهذا الاختيار (الإيجابى) الذى جاء عن طريق الانتخاب الحر الحقيقى ، فلولا وحدة الصف ، وجمع الكلمة ، وتوحد إرادة الأمة ؛ ما كان لها أن تجبر الملك على الرضوخ لهذا الاختيار . وهذا يعنى - فى المحصلة النهائية - أن التغيير السياسى المعاصر رهن بإرادة الشعوب وبوعيتها السياسى المتنامى . وتلك هى الرسالة التحضيرية الشجاعة التى تنطوى عليها مسرحية نهر الجنون ، بل إن حكم الفرد أو الحكم الشمولى - فى عصر الديمقراطىة العالمية - هو الجنون بعينه الذى لا تقبل به إلا الشعوب المتخلفة والقبلية . المسرحية إذا صرخة قنية فى

(١) وذلك على نحو يذكرنا - على مستوى التناص اللغوى - بمسرحية الحكيم " السلطان الخائر " وخبرة الحاكم فى الاختيار بين السيف والقانون ، حيث تم اختيار السلطان هنا للخضوع للقانون على نحو يشير إلى أنه اختيار نابع من إرادته الحرة المسؤولة ، وليس مجبراً كما فى مسرحية نهر الجنون ، وأن المبادئ المثالية لابد لها من أشخاص مثاليين ، وأن العيب لا يمكن فى المبدأ بقدر ما يكمن فى القائم على تنفيذ هذا المبدأ " فالنظم السياسية ، والأوضاع الديمقراطىة ، والمبادئ المثالية ؛ ليست فى ذاتها كل شيء ، ومهما تصلح من فاسدها ، وتبلغ من كاملها ، فلن يفتنى ذلك إلا قليلاً ، مادام الفساد ينخر فى نفوس الأشخاص ؛ وما قيسة إطار جميل لصورة قدرها ضئيل ؟ ... وما نفع الثوب الرائع لشخص متحل معتل ضائع ؟ ... إن الحكم المثالى ، فى واقع الأمر ، ليس فى المبادئ المثالية ، بل فى الأشخاص المثاليين . ما أضعف المبادئ أمام الأشخاص " . على حد قول الحكيم فى كتابه : شجرة الحكم ص ٢٠ .

وجه الأوضاع السياسية الفاسدة في مجتمعاتنا العربية المعاصرة " حيث لا حق إلهياً ، ولا سلطان دينياً ، ولا تعيين سماوياً ؛ فالأمر متروك إلى الناس " (١) .

وبذلك يكون الحكيم في معطياته الدلالية المركبة والمعاصرة والتحريرية للنص المسرحي المتماهي في الحكاية قد تجاوز - من حيث تعميق الدلالة وتأكيد المغزى - المعطيات السياسية التعليمية السردية البسيطة للحكاية الشعبية الموروثة منذ القدم دون أن يلغياها أو يعارضها ، مكتفياً بهذا التفجير الدلالي المعاصر . كما ظل الملك في الحكاية معادلاً تراثياً أو قناعاً فولكلورياً يتخفى الحكيم وراءه أو يرسم من خلاله صورة نموذجية للملك الثاني كما ينبغي له أن يحكم شعبه ، يعنى الملك فؤاد وقت صدور المسرحية عام ١٩٣٥ ، الأمر الذي سبب اضطهاداً مكشوفاً للحكيم وكاد معه أن يتقدم للمحاكمة لولا خشية الحكومة نفسها من الحكيم " لأنى أحسن الدفاع وأكشف القناع " (٢) .

ما لبث الملك فؤاد أن توفي سنة ١٩٣٦ وتولى عرش مصر عندئذ ابنه الملك فاروق الذي استقبل الشعب حكمه بشيء من التفاؤل غير قليل ، لكن يبقى " الملك هو الملك " ، الذي سرعان ما انحرف عن جادة الديمقراطية لأسباب لا مجال لذكرها هنا ، فانعزل بذلك عن شعبه وانغمس في الشهوات على نحو ما هو معروف تاريخياً ، وتحولت الأحزاب السياسية يومئذ إلى لعبة يلهو بها متى شاء وكيف شاء ، وأصبح تعيين الوزراء أو عزلهم رهناً بالرغبة الملكية السامية ، الأمر الذي أثار شغب الشعب ضده في أواخر الثلاثينيات ، وعندئذ كتب توفيق الحكيم سلسلة من المقالات والصور السياسية في الصحف ينتقد فيها النظام البرلماني المصري ، قائلاً عبارته الشهيرة : " النظام البرلماني في مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين " (٣) . ودعا في هذه الصور السياسية التي كتبها عام ١٩٣٨ إلى حتمية العودة إلى النظام الديمقراطي في صورته الحقيقية لا المزيفة ، كما دعا إليها في مسرحية نهر الجنون دون جدوى ؛ مؤكداً أن الأيام قد زادتته يقيناً بزيف هذا النظام من حيث التطبيق ، قائلاً :

(١) انظر شجرة الحكم (١٩٤٥) ، ص ١٨ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

(٢) شجرة الحكم : ص ٦ .

(٣) نفسه : ص ٧ .

" رأيت الذى لم أقتنع بعد بخطئه هو أن كل البلاد الذى نحن فيه ناشىء من نظامنا السياسى على وضعه الحالى " (١).

فالحكومات المصرية تتغير كل يوم ، فضلاً عن كونها حكومات حزبية لا تعمل لصالح الوطن ، وإنما غايتها نفاق الملك (ملكنا المفقدى) والوصول إلى الحكم دون أدنى اعتبار للمصالح الوطنية ، حتى كاد الحكيم يكفر بهذا النظام النيابى لولا أن رآه هناك مصدراً لتقدم الدول الأوروبية " حيث رأى العام اليقظ ، والضمير القومى المنتبه " كما يقول .

وعندئذ يادر توفيق الحكيم إلى إعادة نشر سلسلة المقالات السابقة فى كتاب جعل عنوانه سياسياً دالاً هو شجرة الحكم فى عام ١٩٤٥ وما لبث أن عزز هذا الكتاب بعمل إبداعى سياسى آخر يعالج من خلاله نفس القضية (فساد النظام النيابى) فى بلادنا بكتابة مسرحية أخرى جديدة من فصل واحد استلهم فيها أيضاً التراث الشعبى العربى المذون ، وعنوانها ألف ليلة وليلتان تعالج الموضوع نفسه ، وقد نشرها فى مجلة آخر ساعة المصرية فى عددها الصادر بتاريخ ١٨/٢/١٩٤٨ ، عمد فيها الحكيم إلى أن يبعث من خلالها رسالة سياسية إلى الملك فاروق يدعوه فيها - على نحو غير مباشر - إلى الأخذ بالنظام الديمقراطى فى صورته الصحيحة ، وضرورة الانحياز إلى الشعب بدلاً من الانعزال عنه . وهى رسالة مماثلة لنفس الرسالة التى سبق أن بعث بها إلى الملك فؤاد فى مسرحية نهر الجنون . يدعوه فيها إلى الأخذ بالنظام الديمقراطى .

ومن هنا تتناص المسرحيتان معاً ، نهر الجنون وألف ليلة وليلتان ، على مستوى التناص الذاتى ، سواء أكان ذلك فى الدلالة أو إنتاج المعنى أم استلهام النصوص الشعبىة والتعالق معها والتماهى فيها ، حيث المسرحية الأخيرة تتكىء أيضاً على نص شعبى عماده الحكاية الإطارية فى ألف ليلة وليلة والتماهى فى أبطالها ، ولكن من بعد أن يضيف الحكيم ليلة إضافية حوارية بين شهریار وشهرزاد ، وفيها لا يعفر شهریار الجديد عن شهرزاد فحسب بل يتدحها سياسياً ، قائلاً :

" يكفى أنى عرفت وفهمت ، لقد كنت لى مرآة صادقة يا شهرزاد ، رأيت فيها حقيقتى وحقيقة شعبى ، وتلك أنفس مرآة يستطيع أن يعثر عليها ملك " .

وتتحرك أحداث المسرحية إلى الأمام حيث يسألها شهريار سؤالاً لا يخفى مغزاه الإسقاطى على الملك فاروق (مليكتنا المقدى) وهل مازال الناس يقولون عنه أنه زير النساء الدموى ، لا هم له إلا إشباع شهواته والنوم على صدور الغوانى ، وينقل إليها ما يتردد على لسان شعبه يومئذ :

" ماذا صنع لنا ملكنا شهريار غير أن يأخذ من بيننا العذارى يستمتع بأجسادهن فى كل ليلة ويسلمهن للجلاء كل صباح ؟ أما نحن الشعب فما فكر فينا وفى بؤسنا وشقائنا يمثل ما فكر فى متعته ولذته ؟ " .

وتتصاعد الأحداث إلى أن تنجح شهرياد (الضمير الشعبى والفنى هنا) فى تخريضه على أن يتخذ شهريار أخطر قرار فى حياته إذ يختار الديمقراطية سبيلاً إلى حكم الشعب :

" سأقول لشعبى : اختر لنفسك وزراءك فإذا قصرنا وتهاونوا فاعزلهم واختر غيرهم ، وأنا مقرك على كل تصرفاتك ، لأن كل غايتى مصلحتك أنت وحدك يا شعبى ، وكل أملى هو فى سعادتك ورفاهيتك " (١) .

مرة أخرى يدعو الحكيم إلى تطبيق الديمقراطية ، فى رسالة غير مباشرة إلى المتربع فى مصر على عرش السلطة السياسية ، ومرة أخرى يصيح شهريار أو القناع الشعبى (الفولكلورى) أدواته أو وسيلته التى يتماهى فيها للتصدي مسرحياً لمشكلات الواقع الراهن ، على نحو ما فعل فى مسرحية نهر الجنون .

وتصل رسالة المسرحية السياسية إلى السلطة ، فيتعرض الحكيم للمساءلة مرتين : إحداهما ؛ حين اتصل به النائب العام ليقول له : إن الناس فهمت أنك تقصد جلالة الملك فاروق فى صورة شهريار وما يجب أن يفعل فى الظروف الحاضرة ، فما قولك ؟ فقال الحكيم : " إن الكاتب يكتب ما يكتب ، والقارىء يفهم ما يفهم " ومن حسن الحظ أن النائب العام كان زميلاً سابقاً للحكيم أثناء عمله فى القضاء . والأخرى ؛ كيف للحكيم أن يدعو إلى الانتخابات الحرة التى كان القصر الملكى يعارضها ؟ .

(١) اعتمدنا هنا على نص المسرحية (ذات الفصل الواحد) والنشر فى كتابه بقطة الفكر ، ص ١٢١

وهكذا تعالقت المسرحيتان : نهر الجنون ، وألف ليلة وليتلان - على مستوى التناص الخارجي أيضاً - مع الواقع السياسي الراهن آنذاك ، وبهذا يكون التفاعل النصي مع السياق على هذا القدر من الشجاعة والوضوح .

ومن اللافت للنظر - ما دنا نتحدث عن هذا المستوى التناصي مع السياق - أن يعيد الحكيم نشر مسرحية نهر الجنون عام ١٩٥٦ (أى بعد ثلاثين عاماً من نشرها أول مرة) فى عهد عبد الناصر ، لغاية فى نفس يعقوب ... مع أنه كان بمقدوره أن يعيد نشرها فى أول مجموع مسرحى ضخّم له ، هو " مسرح المجتمع " الذى صدر عام ١٩٥٠ (وهو بالمناسبة العام الذى ترجمت فيه نهر الجنون إلى الفرنسية) ولم تكن هذه الغاية اليعقوبية إلا رسالة غير مباشرة إلى الزعيم جمال عبد الناصر الذى كان قد وعد بتطبيق الديمقراطية ... ولكنه لم يتمكن من الوفاء بهذا الوعد ، لأسباب لا مجال لذكرها هنا ، الأمر الذى حفز الحكيم إلى إعادة نشرها فى أول مجموع مسرحى يصدر بعد مجموعه الأول ، فأعاد نشرها فى مجموعه الموسم " المسرح المتنوع " الذى أصدره عام ١٩٥٦ .

ومثل هذا التوقيت لإعادة النشر ، أمر لا يخلو من دلالة - على مستوى التناص الخارجى - ولم يكن محض مصادفة عشوائية ، بل ينبع عن مغزى سياسى عميق ، بمقدورنا أن نستشفه بسهولة من خلال اعترافات الحكيم نفسه فى كتابه " عودة الوعى " الذى كتبه سنة ١٩٧٠ عقب وفاة عبد الناصر مباشرة ، كمذكرات خاصة له ، لكنه اضطر إلى نشرها عام ١٩٧٤ كما نعرف . إذ يخبرنا الحكيم أن مصر الثورة ، مصر عبد الناصر ، قد شهدت تطورات سياسية ، مماثلة للوقائع السياسية التى حدثت فى مصر سنة ١٩٣٤ إبان نشر المسرحية لأول مرة ... وكان لمثل هذا التشابه فى السياق السوسيونصى (التاريخى والسياسى) بين توقيت إنتاج النص وتوقيت إعادة النشر أثره البالغ فى رؤية الحكيم وتطلعاته السياسية التى رآها تنهار فى العهد " العهد الجديد " على حد قوله ، حيث بدأت الثورة المصرية تنحرف عن نهجها الثورى الديمقراطى المعلن الذى كان الحكيم أول المؤيدين له والداعين إليه ، منذ عودة الروح) ؛ فلم يكتف زعيم الثورة جمال عبد الناصر بإلغاء الأحزاب السياسية فحسب ، بل عمد أيضاً إلى التلصق فى إعادة الدستور ، وشرع فى التصاير عن تطبيق الحكم الديمقراطى الذى كان واحداً من أهم مبادئ الثورة وشعاراتها الشعبية . وبدأ ظهور الحكم الشمولى يلوح فى الأفق ... وعزلت خشى الحكيم على الثورة من الثورة نفسها ، فقد تبدت له - يومئذ - فى الأفق علامات أو بوادر الحكم الشمولى ، وكان ذلك " وهو أخشى ما كان يخشاه الحكيم " ، وحينئذ

بادر إلى إعادة نشر المسرحية ، لعل رسالتها السياسية التحذيرية تلقى آذاناً صاغية من الرئيس جمال عبد الناصر^(١) ومجلس قيادة الثورة ، وهذا حسبه باعتباره مثقفاً وفناناً ملتزماً بقضايا أمته وهمومها السياسية كما صرح بذلك في عودة الوعي .

ومجمل الأمر ، في هذه المسرحية ، أن الحكيم ظل كاتباً وفياً لمبادئه وفناناً مسرحياً ملتزماً ، ورائداً متميزاً في استلهامه شبه الديناميكي للإبداع الشعبي ، خاصة في هذه الفترة المبكرة من حياته الفنية ، التي سعى فيها إلى " إعادة إنتاج " النصوص الشعبية ، متعاقباً معها على المستويين التركيبي والدلالي على نحو ما يتجلى في هذا النص المسرحي ، مسرحية نهر الجنون ، ومثلها مسرحية ألف ليلة وليلتان التي أشرنا إليها في إيجاز باعتبارها نصاً مسرحياً آخر للحكيم ، ينتمى أيضاً إلى نمط التناص المتماهي في هذه المرحلة المبكرة من حياة الحكيم الإبداعية ، حيث كان يكتفى فيها بدمج النصوص الشعبية في نسيج نصوصه المسرحية ، من غير أن يشير إلى ذلك في معظم الأحيان ، وعلى نحو تتجلى فيه علاقة " التماثل " الذي يقود إلى وظيفة التماهي البنائي والوظيفي ، التركيبي والدلالي في النهاية . وحسبه في هذه المرحلة أمران :

أحدهما : مسرحية النص الشعبي ، والآخر : إضفاء روح المعاصرة على وظائفه الموروثة . الأمر الذي أنقذه - الحكيم - من السقوط في هوة الاستلهام السكوني أو الاستاتيكي ، وراثته القاتلة للإبداع .

فعل الحكيم ذلك في الكثير من نصوص هذه المرحلة المبكرة من حياته المسرحية وذلك من خلال هذا التفاعل النصوصي المتماهي مع التراث الشعبي الذي لا يلبث أن يتجاوزه - بعد ذلك - إلى أقطاب أخرى من التناص في نصوص مسرحية لاحقة ، لا يتماهي فيها على هذا النحو المباشر التركيبي والدلالي ، إلى حيث أقطاب أخرى من التناص يتعدى فيها مرحلته التناصية المبكرة التي كان يقوم فيها على إعادة إنتاج النص الشعبي مسرحياً ، ومحاكاته بنائياً ووظيفياً إلى مرحلة تناصية أكثر فاعلية وديناميكية إثر تنامي وعيه الفني والنقدي بالنص الشعبي ، فشرح عندئذ يتعالق معه ، معارضاً له أو متناقساً معه ، أو حتى متماثلاً

(١) في هذه السنة نفسها اضطر عبد الناصر إلى إعلان دستور " مؤقت " للبلاد ، ودعا الشعب المصري للاستفتاء عليه وعلى اختياره رئيساً للجمهورية ، لكن ما لبثت أن وقعت حرب ١٩٥٦ بأثارها العسكرية والسياسية المروقة .

معه . ولكن بطبيعة مغايرة وروح مغارقة ، ووعى عميق بطبيعة المادة الفولكلورية وأساليب استلهاها ، استيعاباً وتحويلاً ، وطرائق توظيفها أو الإفادة من وظائفها الجمعية فى إنتاج نصوص إبداعية جديدة ، منتجة لدلالات عصرية فى تفاعل نصى إيجابى مبدع .

النمط الثانى : مسرحية مجلس العدل ونمط التوالد النصى :

نمط التوالد النصى Hypertextualite أو النصية المتفرعة^(١) أو الاتساعية النصية^(٢) (على اختلاف فى الترجمة العربية) هو النمط الرابع الذى اهتم به مباشرة جيرار جينيت فى مشروعه النقدى فى (أطراس) ويقصد به كل علاقة تجمع أو توحد نصاً لاحقاً (ب) « يسميه النص المتسع أو المتفرع أو التوالد » بنص سابق عليه (أ) « يسميه النص الأصيل أو المنحصر » والنص المتسع ينشأ أظفاره فى النص المنحصر « دون أن تكون العلاقة بينهما ضرباً من الشرح » ، ويؤدى هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية ينعتها جينيت مؤقتاً بـ " التحويل " transformation إذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون التحدث ، ببساطة إنه إنجاز يتطلب إنجازاً سابقاً .

وهو ما فعله الحكيم تماماً فى مسرحية " مجلس العدل " وهى مسرحية من فصل واحد^(٣) ونشرها - أول مرة - فى جريدة الأهرام فى ١٢/٦/١٩٧٠ ، وأعاد نشرها مع مسرحيتين أخريين ، من فصل واحد أيضاً ، وأعطى المجموعة كلها اسم مجلس العدل لما بينها جميعاً من تناص - على المستوى الذاتى - كاشف عن خلفية نصية مشتركة ، أو موضوع مشترك ، يتأكد فيه موقف الحكيم من سيادة القانون وطلب العدل والسلام قومياً وعالمياً وإنسانياً .

وهذه المسرحية تولدت عن نص شعبى ، وتفرعت عنه ، وتأسست عليه بشكل ظاهر ، وإن لم يشر الحكيم إلى ذلك إلا إشارة عامة أو بالأحرى مجرد (إحالة تذكرو على حد تعبير حازم القرطاجنى) بأنها تذكرو بحكاية شعبية (لم يصرح بها أو بأصلها) كان قد استمع إليها فى صباه إذ يقول فى أولى عتبات النص :

(١) كما ورد فى ترجمة المختار الحسينى فى ترجمته للفصل الأول من كتاب أطراس (طروس) انظر مجلة علامات ص . ١٨٥ ج ٢٤ ، م ٦ ، يونيو ١٩٩٧ .

(٢) كما ورد فى ترجمة محمد خير القناعى لملصحات من ١-١٦ من كتاب طروس (أطراس) انظر : مجلة علامات ص ١٤١ ، ج ٢٥ ، م ٦ ، سبتمبر ١٩٩٧ .

(٣) انظر : نص المسرحية : مجلس العدل ، ص ٩٩ - ٤٦ - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٧٢ .

" هذه المسرحية تقوم على حكاية شعبية سمعتها في الصيا ، ولا أظن أنها مكتوبة في كتاب ، ولكنها قد تكون من الحكايات التي قام شعبنا بتأليفها في وقت ما ، لست أدري تحت أي ظروف ، وقامت بنشرها الأقواء بعدئذ في كل مكان ... إنها قصة فران نشأت بينه يوماً وبين قاضي المدينة صداقة مصلحة ... واليكم ما حدث ... " (١) .

ومثل هذا الاستهلال أو عتبة الدخول قد أدت وظائفها بنجاح ؛ إذ فتحت بداية الحكاية وبوابة الحاضر معاً ، باستخدام الزمن الحكائي الماضي والزمن المسرحي الحاضر من ناحية ، كما أشارت - من ناحية أخرى - إلى أن نص المسرحية قد اعتمد على نص شعبي وتعالق معه في علاقة تناسية مباشرة ، ولكن من غير أن يشير الحكيم إلى مصدر هذه الحكاية الشعبية تحديداً. ومن غير أن نسأله عن نواياه ، فإنه من السهل الكشف عن منابحها الحقيقية ، فإذا هي نص ينتسب إلى غط أو شكل معين من الحكايات الشعبية ، هو الحكايات المرححة التي تعرف في التراث العربي باسم النوادر وقد استعارها تحديداً من نوادر جحا العربي التي يوردها الشعب على لسانه في مجال النقد السياسي الساخر للسلطة ولرجال القضاء المتواطئين معها ، ومن المعروف أن الوجدان الشعبي شاء لجحا أن يتولى القضاء أحياناً حتى يتسنى له تحقيق العدالة المنشودة ، كما شاء أن يجعل منه - أحياناً أخرى - متهماً أو متقاضياً ، إذا أراد أن يكشف زيف القضاء وفساد ضمائر القائمين عليه ، حتى يتسنى للضمير الجمعي أن يفضح تواطؤهم عندما يصبح الجاني ضحية والضحية جانيًا ، والمظلوم ظالمًا والظالم مظلومًا ، وعندئذ تكون النتيجة لا أمل في حق أو عدل أو سلام (٢) .

هذه الحكاية الجحوية الأساس (ذات الكفاءة الإشارية العالية) التي تعالق معها نص الحكاية تعالقًا شبه كامل هي حكاية " الوالي كميثا والقران " . ومجمل هذه الحكاية - علي طولها - أن والياً ظالمًا يدعى كميثا (لاحظ دلالة الاسم وتصغيره) اشتهم يوماً رائحة شواء أوزة سميثة تنبعث من قرن قريب ، فسأل لعابه ، وأراد اغتصابها لنفسه ، ولم يستطع القران

(١) مجلس العدل ، ص ٩ .

(٢) انظر : محمد وجب النجار ، جحا العربي ، شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير ، الفصل الخامس بنوادر جحا والسلطة ، ص ١١-١٥٦ ، الطبعة الثانية ، ذات السلاسل ، الكويت ١٩٨٩ .

له رفضاً ، ولكن كيف أن يتصرف مع صاحبها الحقيقي ، فأمره الوالى أن يخبره أن الإوزة قد طارت بعد الشواء ، فإن لم يقتنع فلا شك - يقول الوالى - إنكما ستحتكما إلى وأنا الكفيل بتأديبه ، وعندما حضر صاحبها أخبره بأن أوزته قد طارت ، فلم يصدق الرجل ، واعتقد أن الأمر لا يعدو كونه مزاحاً سخيفاً ، إذ ليس من المعقول أن تطير أوزة بعد ذبحها وشيها ، وإذا الأمر عين الجذ ، فاشتد غضب المسكين ودب بينه وبين الفرن عراك طويل .

اجتمع على إثره قوم كثيرون من كل حدب وصوب ، وثاروا عليه ، واتهموا الفرن باغتصاب الإوزة لنفسه ، ومن ثم ضيقوا عليه الخناق ، واشتدت ثورتهم عليه ، فخشى سوء العاقبة واندفع هرباً بحياته كالمجنون . لكم أقرب الناس إليه لكمة قوية أطارت إحدى أسنانه ، فازدادت ثورة الناس عليه . دفعه حب الحياة إلى الاستماتة فى طلب النجاة ، فانطلق كالسهم المارق هارباً إلى مسجد قريب ، وصعد مثلذنته العالية ، فحاصره الناس حتى كادوا يقبضون عليه ، فألقى بنفسه من فوق المثلثة ، لكنه لم يمت ، فقد سقط على أحد الثائرين فمات ونجا هو . وبينما هو يجرى هارباً اعترضت طريقه امرأة حامل مع زوجها ، فركلها بقدمه فى بطنها حتى تفسح له الطريق فأسقط حملها ، فتضاعف سخط الناس عليه . هرب إلى دكان جزار ، حاول الجزار أن يقبض عليه ، فعاجلته لكمة قوية من الفرن ، ذهبت بإحدى عينيه . أدرك الفرن هول ما ينتظره من مصير فيادر بالتقاط مدية الجزار ، ولوح بها مظهرها بالجنون ، كان حمار جعاً قريباً منه ، فأهرى يديته عليه - مهدداً - فيترقبه وهو هارباً إلى دار الوالى والناس تلاحقه .

استقر الجميع فى دار الوالى الذى تظاهر بالدهشة وادعى عدم معرفته السابقة بالفرن ، فلما استمع للقصة كانت أولى المفاجآت الماكرة - وما أكثرها - حين استنكر موقف صاحب الإوزة ، لا موقف الفرن ، وأعلن تصديقه لزعم الفرن إن الإوزة " طارت " بعد شوائها ، بل إن فى ذلك دلالة واضحة على إعجاز الخالق سبحانه وتعالى ، لا ينكرها إلا الكافرون ... فهل ينكر أحد أن الله عز وجل قادر على أن يحيى العظام وهى رميم " فكيف ينكر صاحب الإوزة هذه القدرة الإلهية إلا أن يكون كافراً ؟ فاعترض صاحب الإوزة على هذا المنطق الغريب ، مستنكراً موقف الوالى وميله عن الحق ... فليس المقام مقام إثبات القدرة الإلهية ... فما كان من الوالى إلا أن اتهمه بالكفر والإلحاد ، وحكم عليه بغرامة قدرها عشرة دنانير ، جزاءً له على مكابرتة فى القدرة الإلهية التى ليست هى موضوع الدعوى أصلاً !! ولكنه الميل عن الحق وتزييف القانون باسم القانون .

والتفت الوالى إلى الخصم الثانى ، وعرف قصته ... وبدلاً من أن يحكم على الجانى / الفران ، أدان الخصم / الضحية ، ولامه على تطفله وقضوله وتدخله فيما لا يعنيه ، ومع ذلك ، وحتى تأخذ العدالة مجراها ، طلب إليه أن يضرب الفران لكمة واحدة ، شريطة أن يسقط سنًا مماثلة تمامًا لتلك التى أسقطها الفران له ، وإلا فالويل له !! ... وبالطبع كان مثل هذا الشرط المعجز أو الجائر وغير الواقعى حائلاً دون تطبيق القانون ، عندئذ أدرك الرجل / الضحية مدى تحامل الوالى ، وعبثاً حاول استرداد حقه فتنازل عن حقه ، وقد يش من إقامة العدل . لكن الوالى رفض أن يتنازل عن حق القضاء ، وحكم عليه بغرامة قدرها عشرة دنائير!! .

وجاء دور الخصم الثالث ، وعرف الوالى قصته ، وبدلاً من أن يتصفه - كما تقتضى العدالة الحقيقية لا الزائفة ، ألقى باللوم على القاتل ، إذ لما كان عليه أن يمر فى هذه اللحظة - بالذات - من تحت هذه المثانة - بالذات - والمدبنة ملأى بالمأذن !! وبالرغم من هذا الخطأ القادح فإنه ينبغى للعدالة أن تأخذ مجراها ، ولن يكون ذلك إلا إذا صعد أخو القاتل إلى هذه المثانة العالية نفسها ، وأن يمر الفران تحتها ، وعندئذ يلقى بنفسه عليه ، فيصرعه كما صرح أخاه ... وإلا فسوف يلقى حتفه فأيقن الخصم / الضحية من مغالطة الوالى وحكمه الجائر ، فيئس من تحقيق العدل وتنازل عن حقه مرغماً ... ولكن الوالى لم يتنازل عن حق القضاء ، فأمر بتفريجه عشرة دنائير لأنه لم ينفذ أمر العدالة .

ثم جاء دور الخصم الرابع ، الزوج والزوجة التى أجهضها الفران ... وبعد غمز وئز فى حقيقة الجنين وشرعية نسبه ، ألقى الوالى باللوم على هذا الزوج الذى اختار لزوجته مسكناً فى هذا المكان بالذات ، كما ألقى أيضاً بمسئولية الإجهاض على المرأة نفسها ، إذ كيف لها أن تخرج فى مثل هذه الساعة بالذات وأن تسير فى مثل هذه الطريق بالذات - وطرق المدينة كثيرة - خاصة أنها تعلم أنها ضيقة ، وبذلك كادت تحول بين الفران والهرب من أمام هذه "الوحوش" الضارية التى تلاحقه بلا وجه حق !! ومع ذلك فلا بد للعدالة أن تأخذ مجراها ... ولن يكون ذلك إلا إذا قام الفران الذى أفرغ ما فى بطنها بإعادة ملئها بحمل جديد !! فكان أن بهت زوجها ، وأسقط فى يد المرأة التى بادرت بالتنازل عن حقه ... وكالعادة . لم يعجب هذا التنازل الوالى ، فحكم عليها بالغرامة لأنها - بهذا التنازل - تعصى أوامر الوالى الشريفة ، ولا تأبه بحكم القضاء .

وجاء دور الخصم الخامس وكان هذه المرة جمعا وحماره ... وقد أدرك ما بين الوالى والفران من تواطؤ ... وهاله ما رأى من حيف وجور ... وأيقن أن لا أمل فى عدالة حقيقية تأخذ له بحقه المغتصب مع مثل هذا الوالى الجائر الذى يعاين الظالم على حساب المظلوم . وعندئذ أثر - جمعا - أن ينسحب ، قانعاً من الغنيمة بالإياب " وعوضه على الله " ثم أين له بعشرة دنانير غرامة مقابل ذيل حماره ... والعمار نفسه لا يسأوى نصف هذا الثمن ! فكان أن توجه بعمار خارجاً من المحكمة ، وهو لا يصدق النجاة من شر هذا الطاغية الذى لا عدل - فى محكمته - ولا إنصاف . غير أن الوالى سرعان ما لمحه يسوق حماره خارجاً ، فأدركه ، وناداه ، وطلب منه أن يعرض شكاته ، فأنكر جمعا أن لاشكاة لديه ولا يحزنون ، ولكن الفران أشار إلى ذيل الحمار المقطوع ، فسأله الوالى عن سبب ذلك ، فادعى جمعا أن الله سبحانه وتعالى قد خلقه هكذا بلا ذيل ولا عقل أيضاً ... ولكن الوالى الذى يعرف الحقيقة رفض مثل هذا التبرير ، متهماً جمعا بالكذب ، فشرح يجادل حتى يوقع به فى شباك القانون ، ويدفع الغرامة المقررة ، كما دفعها سابقوه ، وهم صاغرون ، وراح ينكر أن يكون الله - عز وجل - قد خلق الحمار على هذا النحو الأبر ... عندئذ بادر جمعا فجابه الوالى بمثل منطقته (الصورى) قائلاً له : يا سيدى الوالى ، هكذا خلق الله حمارى ! فهل تنكر قدرة الخالق ؟ هل تكابر أيها الوالى ؟ ألم تظر الإوزة بعد الشواء ... ؟؟ فهبت الوالى وأسقط فى يده وعجز عن الرد (١) أمام المنطق الجعوى الفاضح .

إن هذه النادرة - شأنها شأن نوادر جمعا فى مجال السياسة والأمن والقضاء التى قالها الشعب على لسان جمعا وإنما تنتهى دائماً بانتصار جمعا - بما عرف عنه من ذكاء لمّاح وسخرية لاذعة - على أى حاكم جائر أو وال ظالم أو قاض لا ضمير له ، ممن يتلاعبون باسم القانون (الوضعى أو الشرعى ، المحلى أو الدولى) وصنيع النوادر الشعبية المرحة ، لا يأتى انتصافاً لجمعا - ذلك الرمز الشعبى الأشهر فى الفكاهة العربية - فحسب ، بل يأتى أيضاً انتصاراً لتقييم العدالة والحق والقانون التى يؤمن بها الوجدان الشعبى ، وينشدها الضمير الجمعى ، وأن صنيعه فى كشف هذه الأقنعة المزيفة غايته الشارح عن طريق السخرية من ظالميه ، وتحقيق

(١) انظر نص الحكاية كاملاً فى كتاب : جمعا العربى وفلسفته فى الحياة والتغيير ص ١٣٦ - ١٣٨

العدل والسلام ، كما يحلم بها المجتمع الشعبي خاصة في فترات القهر والضعف . وهذه الوظيفة الانتقامية أو التعويضية أو الأخلاقية^(١) هي إحدى أهم وظائف الحكاية المرححة أو الساخرة (حيث السخرية الشعبية سلاح من لا سلاح له) وتلك هي طبيعة الخطاب الجحوى الذائع في التراث الشعبي العربى .

وإذا كنت قد حرصت على تقديم ملخص وافٍ لهذه النادرة الجحوية ، بكل عناصرها أو وحداتها السردية المكررة أو التكرارية ذات الوظيفة التأكيدية للذات التأمرية ، تأكيداً لحيف القاضى وميله عن الحق المبين ... فإنما لكى أوضع إلى أى مدى استحضرت الحكيم هذه النادرة أو استدعاها من ذاكرته النصية ، باعتبارها النص المولّد الذى تفرغت عنه مسرحيته مجلس العدل تولدًا أو تفرغًا شبه كامل للحكاية / الأصل ، من حيث البناء والأحداث والشخصيات ، إلى حد التماثل ، ولا أقول التطابق ، أو إلى حد التماهى شبه الكامل تقريباً فى وحداتها أو عناصرها السردية التكرارية ، بنائياً ووظيفياً^(٢) ، باستثناء عنصر واحد فقط قبيل النهاية ، إذ جعل جحا يهزم لأول مرة وهو لا يخلو من دلالة عميقة المفزى .

لقد كان تفاعل النص الحكائى أكثر ظهوراً ووضوحاً ، وتكثيفاً فى نص الحكيم ، لدرجة أنه لا معنى هنا لتلخيصه أو التعريف به دون أن نقع فى براثن التكرار الملل ، لتماثل النصين الشعبى والمسرحى على المستوى التركيبى والدلالى تقريباً .

بل إنه لولا وجود النص الحكائى الجحوى سابقاً ما كان النص المسرحى (مجلس العدل) لاحقاً ، مما يعنى أن هذا النص قد ولد شرعياً من رحم الحكاية الشعبية ، ولم يستطع أن يتخلص من جيناتها الوراثة إلا فى جين واحد يحمل بصمة الحكيم الوراثة . وصنيع الحكيم

(١) يقصد بالوظيفة الأخلاقية القواعد الخلقية التى تدعو الحكاية الشعبية إلى الالتزام بها ، والسعى إلى ترسيخها فى المجتمع على نحو ما تؤمن به الثقافة الشعبية ، وهى قواعد تنبع أساساً من إحساس فطرى بالأخلاقى واللا أخلاقى ، وحبسة الثواب والعقاب ، والانتصار لكل ما هو أخلاقى ومثالى ، ومعاقبة كل ما هو لا أخلاقى ، إنها حتمية انتصار الخير على الشر التى يؤمن بها الضمير الجسمى ويردها فى مروياته الشعبية حتى يستقيم العالم (ولو كان عالم المتخيل الحكائى الذى قد يتعارض عادة مع عالم الواقع) .

(٢) حول آليات الحكاية الشعبية المرححة أو الساخرة ، من حيث البنية والوظائف ، انظر جحا العربى ،

هنا ليس إلا تحويلاً مباشراً للحكاية الشعبية من حديث يروى إلى حدث يشاهد ، أى تحويلة من نص سردي إلى نص درامى (مسرحى) من دون الإخلال بألبنة الحكاية الشعبية (من حيث بساطة البناء والحدث ، دون التقيد بمكان أو زمان ، والتكرارية التأكيدية ، وغطية الشخصيات وعدم إعطائها أسماء ... إلخ) إلا من خلال ما قام به الحكيم من تخطيط أو تطويل لوقائع الحكاية أثناء مسرحيتها تطويلاً يحمل حواراً مفعماً بالسخرية والكوميديا ، أو من خلال عملية تحويلية بسيطة ومباشرة ، نجلت - اتساقاً مع رؤيته المفارقة لمناقمة الحكاية - فى بعض العلاقات (الاستبدالية) التالية ، من بعد أن ظل يحتشد لها - طبقاً لرؤيته - بقرائن كثيرة تؤكد التماهى شبه الكامل مع النص الشعبى وتشير إلى التعالق الاستبدالى معه على النحو التالى :

* استبدال الحكيم العنوان الجديد (مجلس العدل) بالعنوان القديم للحكاية (وهو الوالى كميث والفران) باعتباره - العنوان - دالاً إشارياً جديداً على مفارقة الوظيفة للنص المسرحى ، كما سنرى وشيكاً .

* استبدال أيضاً شخصية القاضى بالوالى كميث ، دون أدنى تغيير فى الوظيفة أو الدور أو حتى فى الفعل الكوميدي الذى يلعبه كل منهما ، وكلاهما فى أحكامه يتوسل بمنطق خال من كل منطق ، منتهكاً كل الأعراف القانونية ، الوضعية والشرعية . إنه هنا لا معقولية السلوك غير السوى الذى يولد الكوميديا أو الإضحاح فى كل من الحكاية والمسرحية ، وربما كان السبب وراء هذا التفسير أو التبديل بين الشخصيتين يكمن فى أن الحكيم يقرأ النادرة الجسوية من موقع زمنى (تاريخى آخر) اختفت فيه شخصية الوالى ، وتأكدت شخصية القاضى باعتباره هنا رمزاً للسلطة أو القوة القائمة باسم القانون ، وتحت إطار شرعية مزيفة ، محلية أو دولية .

غير أن عودة عجلى إلى كل من النصين الشعبى والمسرحى يتبين أنهما ينسجان سياقاً واحداً تتضافر مكوناته البنائية والدلالية معاً ، بدءاً من الجذر الدلالى المشترك ، ووصولاً إلى نهاية كل من النصين . وهذا السياق تحكمه علاقة مرجعية خاصة ذات مستويين :

الأول : المستوى الحكائى القديم ، أو مستوى التخيل السردى الذى يزعم الحكيم أنه لا يدري عن نشأته الحكيم " تحت أى ظروف وفى أى عصر كان إبداعه كما يقول .

الثاني : المستوى المعاصر ، أو مستوى النص المسرحي حيث يبدو الواقع الراهن ماثلاً في معطياته السياسية المعاصرة (للسياق الدلالي الذي ظلت الحكاية الشعبية تتردد فيه) .

وقد ظل هذان المستويان يتنازعان مبنى المسرحية ودلالاتها ، ولكنهما يمدانها بقوة إبداعية جديدة وفاعلة ، إلى الحد الذي نسينا معه الأصل الشعبي ، حتى أن أحداً من النقاد لم يفكر في أن يسأل نفسه عن حقيقة هذا النص الشعبي وأصوله ، بما هو مصدر هذه المسرحية التي اعترف الحكيم أنه قد استلهمها وتعالق معها .

* استبدل الحكيم أيضاً شخصية الفلاح بشخصية جمعاً بطل الحكاية الأساسي (والإطار المرجعي الساخر الذي يمثل صوت المجتمع أو ضمير الجماعة الشعبية) وهي كما نعرف شخصية معروفة بذكائها الغلاب ، وسخريتها اللاذعة ، وقدرتها على الانتصاف والانتصار لذاتها (الجمعية) فضلاً عن أبعادها أو دلالاتها التراتبية المتوارثة والمختزنة في الوجدان الجمعي ، برمزها التي اكتسبتها نوعاً من الثبات الرمزي ، ولولا هذا الاستبدال ما استطاع الحكيم أن يغير من نهاية المسرحية إلا باستبدال شخصية الفلاح البسيط بشخصية جمعاً التي لا يستسلم للهزيمة أو هكذا أراد له الشعب ، ومثل هذا الاستبدال كان ضرورياً حتى يتفق ورؤيته الجديدة والمغايرة في نصه الإبداعي الجديد .

* جعل الحكيم القران بشارك القاضي مناصفة في اغتصاب الإوزة ، فضلاً عن اقتسام الغرامات المالية بينهما إلى جنب صرف مكافأة خاصة له مغيراً بذلك النص الجعوى الذي استأثر فيه الوالي باغتصاب الإوزة لنفسه . ولم يأت هذا التغيير عبثاً بل جاء اتساقاً مع رؤية الحكيم الجديدة ، حيث المصالح المشتركة هي التي تحكم العالم وليس القانون كما هو مفترض .

* قام الحكيم بتفسير طفيف ولكنه متعدد ، وذلك بإضافة جملة حوارية واحدة فقط مشبعة بروح السخرية ، جاءت بمثابة عنصر حكائي إضافي واحد يفاير عنصر النهاية التقليدية للحكاية الشعبية التي انتصرت لجحها ، وانتصفت له من هذا الوالي أو القاضي أو السلطان الظالم الذي يستغل القانون لتحقيق مأربه الشخصية ، ومصالحه الذاتية ، لا للحكم بالعدل والإنصاف بين الناس ، ذلك أنه في ضوء الأحكام التعسفية ، وغير المنطقية للقاضي يحاول الشاكون - دون جدوى - الانسحاب متنازلين عن حقوقهم (الضائعة) يائسين من تحقيق العدل ، بمن فيهم الفلاح (رمز الشعب) الذي لا يتقدم عندئذ بشكواه ، متنازلاً عن حقه مادام لن يناله أصلاً ، فما جدوى الشكوى إذن ، وأثر الانسحاب ؛ برغم سلبية موقفه الدال .

ولكن الفران الخبيث يشير للقاضي من وراء القضبان إلى الفلاح قبل أن يخرج من باب المحكمة ، فيبادر القاضي إلى استدعائه ، وهو يسأل الفران عن شأنه ، فيقول :

الفران : يقول إنه كان وسط الناس راكباً حماره ، وتشبث به إلى أن انخلع في يدي ، وصار أزعر .

القاضي : (ينادي الفلاح) : تعال يا رجل هنا ... مال الذي حدث ؟
الفلاح : لم يحدث شيء .

القاضي : عجيبة ! ألم يمسك هذا الفران بذيل حمارك .
الفلاح : أبداً .

القاضي : أليس حمارك أزعر ؟
الفلاح : خلقة ربه

القاضي : من يوم ولادته !!
الفلاح : طول عمره بلا ذيل .

القاضي : وكيف ينش الذياب عنه ؟
الفلاح : أنا أتش له .

القاضي : ولما لا تتركب له بدل الذيل منشة ؟
الفلاح : فكرة

القاضي : أنت رجل كذاب .
الفلاح : أنا يا جناب القاضي ؟

القاضي : أ يوجد يا رجل حمار يولد أزعر ؟
الفلاح : ربنا قادر على كل شيء .

القاضي : أسمعت أنه يخلق الحمار بلا ذيل ؟
الفلاح : كما سمعت أنه يجعل الأوزة المحمرة تطير من الفرن !

القاضي	معقول . أقنعتنى . لعنة اللد عليك . إذن ليس لك شكوى ضد الفران ؟
الفلاح	لا ، أبداً ... لا سمح الله .
القاضي	وماذا جئت تفعل هنا إذن ؟
الفلاح	أتفرج
القاضي	تتفرج ؟ تتفرج على ماذا ؟
الفلاح	على الجلسة .
القاضي	قالوا لك إن العدالة فرجة ؟ وفرجة بالمجان ؟ حكمت عليك بجنيه غرامة .
الفلاح	بشكوى أو من غير شكوى : العدل ملاحق للجميع (١) .

وهذا يعنى - على مستوى التماثل النصى - أن الحكيم لم يحاول تدمير المبنى الحكائى للنص الشعبى ، بل أبقى عليه - متناً ومبنى - استدرأجاً للقارىء أو المشاهد طبقاً لأفق التوقع لديه حتى نهاية النص ، وعندئذ قام الحكيم بعملية اختراق دلالى مفاجئ - لهذا الأفق ؛ فكان مثل هذا التغيير الطارىء على الحكاية بمثابة إدخال جسم غريب عليها . وكان أن شكل هذا الاختراق المفاجئ - فى اللحظة الأخيرة من ختام النص - تغييراً أو تحويلاً جذرياً بالغ التأثير ، فى خلخلة البنية الوظيفية أو الدلالية للحكاية التى يعرفها المجتمع الشعبى ، والتى تتجلى فى عنصر الانتصار للنموذج الجحوى ، الذى تحول هنا إلى عنصر هزيمة .

وما كان الحكيم بمقدوره أن يضار أفق التوقع لدى المتلقى حول شخصية جحا فى هذه النادرة ، باعتباره يمثل الشعب / المتلقى أصلاً ، فكان أن استبدل به شخصية عامة هى شخصية الفلاح (باعتباره يمثل شخصية الشعب النمطية) حتى تسهل هزيمته ، أو على الأقل يتقبلها المتلقى ويتعاطف معها ، ومن ثم يتسنى للحكيم تغيير هذه النهاية التقليدية للحكاية (المنتصرة للنموذج الجحوى) ؛ فقد جعل الفلاح - رغم مقاومته - يسقط فى خداع القاضى وبراءة القانون ، ويقع عليه ظلم فادح ، أو بالأحرى يعمد الظلم إزاء عالم النص المسرحى الظالم الذى لا عدل فيه .

(١) مسرحية مجلس العدل : ص ٤٣ - ٤٥ .

وهنا والآن - لحظة ختام المسرحية - يصبح نص الحكيم مفارقاً للنص الشعبي (لأول مرة) على التقيض من جحا الذي ينتصر على ظالميه ، على مستوى المتخيل الحكائى المعروف فى النوادر الجحوية ، ومن ثم فإن وظيفته فى الحكاية هى كشف أقنعة التزييف التى يرتديها القاضى والقائمون على مجلس العدل وتحقيق العدالة واستعادة الحقوق المغتصبة لأهلها . ومن هنا نفهم لماذا استبدل الحكيم الفلاح بجحا الذى كان يسخر من الوالى بالنيابة عنا وينتصر لنا بسخريته اللاذعة من كل طاغية ، ومن ثم جعل شخصية الفلاح تبدو هنا ضعيفة مستسلمة لا حول لها ولا طول ، وليس بمقدوره أن ينجو من براثن القاضى الظالم أو أن يستعيد حقوقه المغتصبة .

وهكذا تضافرت هذه المستويات لتأسيس حقل دلالى خصب ومغاير ، على مستوى الواقع لا المتخيل الحكائى - يشير أنه لا عدل فى مجلس العدل وهنا تكمن سيمولوجيا العنوان .

إن النهاية المسرحية هنا جاءت رسداً وتأكيداً وتسجيلاً لواقع سياسى فاجع فى وقتنا الراهن ، (على المستوى الدولى خاصة) ولم تأت قناعاً أو تعويضاً أو تصويراً لما ينبغى أن يكون عليه العالم ، كما هو الشأن فى الحكاية برغم اتفاقهما فى الوظيفة ، بما هى كشف زيف القانون والروح التأمرية وتبرير منطق العدوان والاحتصاب باسم القانون ، حين يتواطأ القائمون عليه ، وحين تساندتهم قوة غاشمة كبرى ، وهو أمر من شأنه إعلاء وعى القارىء المعاصر ، وتحريضه - فى رأى الحكيم - عندما يتكشف له الواقع على حقيقته بكل عوراته وفساده ، على التقيض من النص الفولكلورى الذى اكتفى بتفريغ الشحنة الانفعالية المكبوتة - ضد الفساد والظلم - من خلال انتصار وهى أو المتخيل فى النص الجحوى - تحقيقاً لوظائفه التعويضية ، كما هو شأن القناع الجحوى دائماً ، وإن كان حلاً هروبياً (فالسخرية هنا تقيح للموقف ، دون اتخاذ خطوة إيجابية لمواجهة والثورة عليه) .

وبمثل هذه النهاية المأساوية - هزيمة الفلاح أو النموذج الجحوى ، سيان - استطاع الحكيم أن يجعل من نصه المسرحى نصاً مفتوحاً ، فهو لم يعلق نهايتها أمام التأويل برؤية أحادية مغلقة ، وإن ما ترك المجال مفتوحاً يتفاعل مع قارئة النموذج الذى تقع عليه - عندئذ - تبعاً إكمال الخطاب / النص المسرحى ، وإعادة إنتاجه والإسهام فيه ، وهذا هو معنى أن يبقى المجرمون ، مجرمو القانون والسلطة طليقى الأيدي ، يكررون فعلتهم دون رادع من ضمير أو

قانون ، على التقيض من نهاية النادرة الجعوية التي انتهت نهاية مغلقة ، أحادية التفسير بالانتصار له (الانتصار السلبي من وجهة نظرنا) على نحو ما ذكرنا من قبل .

وهكذا تحول نص الحكيم الذي انطلق من النص الحكائي إلى نص مفارق أو معارض له في الوقت نفسه ، وتكرست بذلك وظيفة المغايرة التي قامت بها عملية التحويل المباشر والبسيط ، كما تجلت ليس في العلاقات الاستبدالية السابقة فحسب ، وإنما في أبرز تجلياتها التي تمثلت في استبدال النهاية السلبية في المسرحية بالنهاية الإيجابية في الحكاية ، مما أفضى إلى فعل المغايرة الدلالية ، وعلى نحو يكرس وظيفة المعارضة بين النصين .

وتتجلى هذه الرؤية - على مستوى التناص الخارجي - كما كشف عنها الحكيم في عتبة المسرحية حين قال : إن هذه المحكمة تذكرنا ببعض المجالس الدولية المعاصرة^(١) وبذلك استحضرت الحكيم الحاضر في مسرحيته ، لا الماضي الذي وقفت عنده الحكاية الشعبية عندما قام باستحضارها لحظة تخلق أو تشكيل المسرحية ... وهو ما كشف عنه الحكيم أيضاً في عتبة النهاية (وكلتا العتبتين هنا من النصوص المصاحبة) حين قال إن هذه المسرحية .. "تحمل معنى واحداً هو طلب العدل والسلام"^(٢) على المستوى الدولي . إن مثل هذه العتبات والمضامين النصية تحيلنا فوراً - على مستوى التناص الخارجي - إلى واقع حى عقب هزيمة العرب المروعة في عام ١٩٦٧ ، وغياب العدل والسلام عن قرارات مجلس الأمن الدولي التي هيمنت عليها الولايات المتحدة والدول الاستعمارية الكبرى ظلماً وعدواناً ، وصاغتها على النحو الذي ترتضيه إسرائيل المعتدية ، تواطؤاً معها ، وحرصاً على مصالحها في المنطقة ، وهي كما نعلم قرارات مجحفة بحق العرب قاطباً ، ومشجعة في الوقت نفسه لإسرائيل على اغتصاب أراض عربية جديدة ، وطارت فلسطين نفسها (الإوزة السمينة) . ولم تكتف أمريكا بذلك بل قلبت الموازين الدولية في الصراع العربي الإسرائيلي رأساً على عقب - دون أن يستطيع أحد الوقوف في وجهها - وتحول العرب الضحايا إلى معتدين وتحول المعتدون إلى ضحايا ، ويات الغاصب مغتصباً والمغتصب غاصباً ، وباسم القانون ، وتحته سمع ويصر الأمم المتحدة ، يجلسها ، مجلس الأمن ومجلس العدل معاً ..

(١) مسرحية مجلس العدل : ص ٩ .

(٢) نفسه ص ١٢٧ .

ذلك أن الولايات المتحدة التي قامت بدور القاضى كانت صاحبة مصلحة فى ترسيخ الاحتلال الإسرائيلى لفلسطين وتكريسه ، وترى فى إسرائيل امتداداً لها ولمصالحها . وقد رمز الحكيم لإسرائيل بالفران الذى جعله الحكيم - اتساقاً مع رؤيته المعاصرة - متساوياً مع القاضى منذ البداية - بل بمبادرة منه أساساً ، كما كشف الحوار الذى دار بينه وبين صاحب الإوزة الذى لا حول له ولا قوة ، عن أن الإوزة هنا ليست إلا رمزاً لفلسطين المفتتحة التى تواطأ الغرب والصهيونية العالمية معاً على اغتصابها ، وتسليمها إلى اليهود باسم حق تاريخى مزعوم ، سخر منه الحكيم حين جعل الفران هو الذى يطلب - تضليلاً - من صاحب الإوزة الحقيقى أن يثبت أمام عدالة المحكمة حقه التاريخى فى ملكية هذه الإوزة ، ودخل معه فى مفسطة قانونية إذ طالبه - بمساندة القاضى - بضرورة إثبات هذا الحق التاريخى كما هو معروف فى " تاريخ الإوز منذ كان بيضة " ، وأيهما كان أسبق : الإوزة أم البيضة ؟ إلى غير ذلك من مغالطات ، تحامل غيرها القاضى وأعلن بالباطل فشل صاحب الإوزة فى تقديم الدليل ، ومن ثم فهو المفتتص ، وشهد عندئذ للفران بأنه صاحب الحق التاريخى فى ملكية الإوزة لأنه كان صاحب الإوزة الأولى (حوار الإوز) ، وعلى نحو يذكرنا تماماً بما ادعته إسرائيل - بمساندة أمريكا - من مزاعم تاريخية موهلة فى القدم فى أرض فلسطين .

وعلى الرغم من أن الحكاية الشعبية الجعوية تتصف بكثير من التجريد الزمانى والمكانى ، باعتبارها إنسانية المضمون ، وعلى الرغم أيضاً من أن الحكيم حافظ على مكوناتها البنائية إلا أن الحوار الذى جاء به الحكيم كان مليئاً بالإيحاءات والدلالات المعاصرة^(١) التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالواقع السياسى الراهن (خارج النص) عندما جعل الفران يصر بتحريض من القاضى نفسه على إثبات " وضعه الشرعى " وعندئذ يادر القاضى دون أن يأبه باعتراضات صاحب الإوزة الحقيقى ، وأصدر قراراً جائراً وسراوغياً ، منح بواسطة الفران حق الامتلاك الشرعى مادام هو صاحب الحق التاريخى فى امتلاك جنس الإوز ، بما فى ذلك الإوزة موضوع النزاع ، (وعندئذ نتذكر فوراً ما ادعته إسرائيل من مزاعم فى اغتصاب فلسطين ، وكيف أن أمريكا التى استصدرت هذا القرار من مجلس الأمن ، كانت هى أول دولة فى العالم تعترف بالكيان الصهيونى الذى يعد سابقة فى تاريخ الأمم المتحدة ، باعتبارها أول دولة فى العالم

(١) انظر نص الحوار فى المسرحية ، ص ١٦ - ٢١ .

تولد بقرار^(١)، تسانده قوة غاشمة) وعلى الرغم من أن صاحب الإوزة هو المالك الحقيقي كما نعلم جميعاً ، إلا أنه عجز عن استعادة حقه المقتصب طبقاً لمنطق القوة والعدوان والاعتصاب . ومن ثم فلا عدل ولا سلام على حد تعبير الحكيم ، في عالمنا المعاصر (أى عدل نتوقع ، وأى ظلم يحدث ١٢ كما يقول) .

لم نشأ أن نقف هنا على التماثلات النصية الأخرى التي تتقاطع في فضاء النص المسرحي ، مثل التناص اللغوي القائم بين لغة الحكاية الشعبية ، ومفرداتها وبين بساطة لغة المسرحية ووضوحها ، واستعارتها لكثير من الأمثال الشعبية والعبارات الدارجة التي توحى بعبق لغة الناس ، النابعة من الروح الشعبية على حد تعبير الحكيم ، ويمقدورنا أن نصادفها بكثرة بين طبقات النص المسرحي ، قابضة هناك لتضئ المشهد كله بدلالاتها وإيحائها ووظائفها الجمعية . ولم نشأ أيضاً الوقوف على استعارة الحكيم لروح النكتة والفتازيا والفكاهة الشعبية الكامنة في الحكاية بين سلوك القاضى المعوج وانحرافه عن جادة الصواب ومعايير العدل - باسم القانون - وهنا تكمن المفارقة المولدة للفعل الكوميدي عند الحكيم - بين المنطق

(١) - من الجدير بالذكر - غداة مأساة تقسيم فلسطين سنة ١٩٤٧ تحت سجع ومصر الأمم المتحدة ومجلس الأمن (بين العرب واليهود) بزعم أن اليهود أصحاب حق تاريخي قديم في فلسطين ، وعندئذ اعترض مندوب مصر الدائم في الأمم المتحدة - عبد الرحمن باشا عزام إن لم تخنى الذاكرة - مستنكراً ذلك القرار الغاشم ومستشهداً في الوقت نفسه بتنادرة الجحوية من هذا القرار الباطل ، تسخر من هذا الموقف الجائر وتدبته في الوقت نفسه ، حين قال من على منصة هيئة الأمم هذه المقولة الجحوية الذائعة " إذا كان هذا هو اللحم فأين القبط ؟ وإذا كان هذا هو القبط فأين اللحم ؟ يعني بذلك إذا كانت فلسطين وطناً لليهود كما تزعم إسرائيل والقوى المناصرة أو المتعصبة لها ، فأين وطن الفلسطينيين أنفسهم .

" مشيراً بذلك إلى النادرة الجحوية التي تأمرت فيها زوجته عليه بتحريض من عشيقها الذي استغل في ذلك طيبة جحا وتسامحه ، فكان كلما أتى لها برطلين من اللحم طيختهما وأكلتهما مع عشيقها ، دون أن تترك لزوجها شيئاً .. وكلما سأل جحا عن اللحم زعمت أن القبط قد أكله ، وتكرر الأمر مراراً ، حتى ضاق جحا ذرعاً بكنبها المكشوف ، ويأدر إلى القيام بفضح أمرها وزيغ خداعها ، وذلك عندما قام بوزن القبط أمام عينيها ، فوجد وزنه وطلين بالتمام والكمال ، وعندئذ قال لها عبارته المشلية المشهورة : إذا كان هذا هو اللحم فأين القبط ؟ وإذا كان هو القبط فأين اللحم ... يا فاجرة ؟ وهي يعنى أن مثل هذا الزعم في الحق التاريخي لليهود في فلسطين يشبه زعم زوجة جحا وتأمرها عليه ، وكلاهما باطل ولكنه منطلق القوة أو بالأحرى قانون الأقوياء على الضعفاء .

واللا منطق ، بين منطق القانون والعدل ولا منطق السيف والقوة ، أو بين الشرعية واللا شرعية (فكلنا يعلم أن القاضى كان على خطأ ، وأن أفق التوقع عند المتلقى يتناقض حتمًا مع التزييفات التى ضحك عليها وسخر منها) .

لم يكن نص الحكيم وحده هو الذى تعالق مع نوادر جحا ، يطايعها الكوميدي ، ورؤيتها النقدية الساخرة (١) ، بل سبقته إلى ذلك نصوص أخرى معاصرة توالدت أو تناسلت من المأثور الجحوى باعتباره مجالاً تناصياً فولكلورياً خصباً ... ومنها على مستوى الإبداع المسرحى والروائى مسرحية مسمار جحا لعلى أحمد باكثير ، وآلام جحا لمحمد فريد أبى حديد ... على سبيل المثال باعتبارها نصوصاً مماثلة دلاليًا على مستوى التناص اللاتى ، ولكن يبقى الحكيم متميزاً فى استلهامه الديناميكى للإبداع الشعبى ، بروح مغايرة ورؤية مفارقة ، ووعى معرفى ونقدى بطبيعة المادة الفولكلورية وطرائق استلهاهاها ، استيعاباً وتحويلاً ، منتجاً لدلالات جديدة فى تفاعل نصي مبدع ، وعلى نحو يؤكد أن انبهار الحكيم بالثقافة الغربية لم يحل دون استيعابه لتراثه القومى عامة والشعبى خاصة وعلى نحو يؤكد وعيه المبكر بضرورة استلهاهم الإبداع الشعبى العربى - جوهر الثقافة العربية - وتوظيفه فى خطابه المسرحى توظيفاً إيجابياً فاعلاً ، مؤكداً بذلك ريادته التاريخية والفنية فى هذا المجال ، من أجل بناء أفق جديد للأدب

(١) - من فضول القول أن تبادر هنا فتشير إجمالاً إلى أن الحكيم - إبان مرحلة التكوين الفولكلورى - مدين للفترة التى قضاها فى ويف مصر - تلميذاً ونائباً - بحبه الشديد وإعجاب به البالغ وتعاطفه المطلق مع " الحمار " الذى رأى فيه رمزاً للذكاء والصبر والكفاح والعمل فى صمت وإخلاص دون شكوى أو تذمر ، ولذلك كان الحكيم يتعجب من استهانة الناس بهذا المخلوق وإساءة معاملته وإزدراءه ، فضلاً عن اتهامهم له بالقباه بغير وجه حق . وأن هذا الإعجاب " الإنسانى " بالحمار ظل كامناً فى ذاكرته الفولكلورية أمداً طويلاً حتى تجلّى فى بعض إبداعاته الأدبية والفكرية فيما بعد (أو فى اقتنائه لعدد من التماثيل النحاسية للحمار ، تصاحبه دائماً فى بيته وفى مكتبه فى الأهرام) الأمر الذى يذكرنا قرواً ، وعلى نحو تناصى ، بصنيع الإبداع الشعبى مع الحمار حيث ارتقى به إلى درجة الكائن الإنسانى وذلك فى النوادر الجحوية المشهورة بين جحا وحماره ، وما كان بينهما من حواريات طريفة (ما أكثرها عددًا وما أعمقها مفزى) ومن المعروف أن الحمار فى النوادر الجحوية جاء رمزاً بالغ الدلالة فى نقد الهيئتين السياسية والاجتماعية (انظر أيضاً بشأن العلاقة بين جحا وحماره وطبيعتها الرمزية : جحا العربى ، ص ٢٠٩ - ٢١٧ ، مرجع سابق) تماماً كما فعل الحكيم فى بعض كتبه مثل : - حمارى قال لى (١٩٣٨) - رواية حمار الحكيم (١٩٤٠) - مسرحية الحمار (١٩٧٥) .

العربي المسرحي ، على نحو يفصح - في النهاية عن عمق العلاقة بين الأدبين المسرحي والشعبي عند الحكيم ، بما هي مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب المسرحي العربي عامة ، ومنزلته بين سائر ضروب الخطاب المعرفي والأدبي المعاصر .

التمط الثالث : السلطان الحائر وقطع التناسل المضمر :

من المسلم به في الدراسات النقدية المعاصرة أن كل نص ، نصّ جامع تقوم في أحشائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة ، وبأشكال تتعرفها إن قليلاً أو كثيراً ؛ هي نصوص الثقافة السابقة ، ونصوص الثقافة الراهنة ، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة " على حد تعبير رولان بارت^(١) . وهو ما لا خلاف عليه منذ أن ظهرت نظرية التناسل عند جوليا كريستيفا ، ثم تطوير جيرار جينيت لها ، وإن ظل التناسل - بالمعنى الكريستيفي - حاضراً كما هو عند جينيت ، الذي قام بتعريفه تعريفاً مكثفاً " بحضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار " . والتناسل transtextualite - بهذا المعنى عند كليهما - ثلاثة أشكال يعيننا منها الشكل الذي تطلق عليه جوليا كريستيفا مصطلح L'Allusion بمعنى الإلماع أو التلميح (على خلاف في الترجمة) باعتباره ضرباً من التناسل أقل وضوحاً وأقل حرقية " لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر ، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال " ^(٢) وهذا هو ما أوجزناه في كلمة مضمر ... والإلماع أو التلميح - فيما نراه - ضرب من التضمين (بالمعنى الوارد تقريباً في البلاغة العربية) مقابراً للاستشهاد أو الاقتباس (بما هو بنية نصية مستقلة بذاتها ومتكاملة ، فلها بداية ونهاية^(٣) بل يأتي النص السابق مندمجاً ضمن النص الجديد بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يتبين وجود التناسل أحياناً ، وإن كان بمقدور القارئ المتمرس الذي يمتلك كفاءة معرفية أو ثقافية عالية أن يكتشف النص الأصلي المدمج في النص الجديد وأن يفرز العناصر الغائبة

(١) رولان بارت : نظرية النص ، ترجمة منجي الشمللي وآخرين ، حوليات الجامعة التونسية ص ٨١ ع ١٩٨٨/٢٧ .

(٢) جيرار جينيت : أطراس ، الفصل الأول ، ترجمة المختار الحسيني ، مجلة علامات (جدة) ص ١٨٠ ج ٢٥ م ٧ سبتمبر ١٩٩٧ .

(٣) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ص ١١٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ .

للنص (والعناصر هنا قريبة من معناها الفولكلورى Motifs) التى جاءت مدمجة ضمن البنية النصية الجديدة ، وتبدو وكأنها جزء منها ، لكنها تدخل معها فى علاقة تناصية مضرة.

ومن ثم فإن مفاصل التناص الأساسية هنا تبدو مجهولة ومضللة ، بسبب قصور الدراسات السابقة فى الوقوف عليها وتحديد نصوصها الأصلية التى تعالقت معها المسرحية ، بيد أن تعقباً دقيقاً لهذه الوقائع السردية التاريخية والحكاية - بما هى جميعاً هنا نصوص شعبية - بين النصين : القديم والحديث ، الشعبى والمسرحى ، وتعقباً بمائلاً لخصائص الشخصيات الرئيسية ودورها أو وظائفها السردية ، وللنظام الزمنى (التاريخى) الذى يؤثر سلسلة الوقائع ، فى النصين الشعبى و المسرحى يكشف عن قائل على مستوى البناء (حبكة المسرحية تحديداً والمهونة بإقامة الأذان فى غير موعده) . كما أن القرائن المحتشدة فى النصين أيضاً ، وخاصة على مستوى القراءة الأفقية تكشف عن قائل بمائل على مستوى البنية الدلالية .

وعلى الرغم من ذلك فإن نص " السلطان الحائر " ينسج كيانه الخاص على تخوم النص الشعبى ، التاريخى والحكاى ، ويطور آليات بنائه الخاصة ، وهذه إحدى السمات الأساسية للنصوص الإبداعية الخصبية " .

فقد هيمنت على هذا النص (السلطان الحائر) دائرتان نصيتان مضمرتان ، وكلاهما تتنازعه ، وتشكل مجاله التناصى ، وتسمى للهيمنة عليه باعتباره فضاءً نصياً تتحاور وتتصارع داخله النصوص الماثلة لحظة تكونه أو تشمله أو تخلقه حتى تجعله تابعاً لها ويدور فى فلكها النصى ، وهما مضمرتان هنا ، بمعنى أن الحكيم لم يشر إلى أصولهما الفولكلورية التى غابت بالطبع فى معظمها عن معظم نقاد الحكيم ودارسيه ، هاتان الدائرتان هما :

الدائرة التاريخية : التى ألمح إليها بعض النقاد ، وإن لم يتبينوا أنها هنا دائرة لا تنتمى للتاريخ الرسمى بقدر ما تنتمى أساساً إلى التاريخ الشعبى أو الشفوى Oral History القائم على المرويات الشعبية المتواترة قبل أن تعرف طريقها إلى التدوين بعد ذلك بسنوات طويلة فى بعض كتب التاريخ الموسوعى وكتب السير والتراجم كما سنرى وشيكاً . ومثل هذه المرويات - كما نعلم - من شأنها المبالغة والتضخيم إلى حد التناقض أحياناً ، فضلاً عما يمكن أن تحمله من إسقاطات . وعموماً فإن المقصود بها هنا قصة الشيخ العز بن عبد السلام (٥٧٧ -

٦٦٠ هـ / ١١٨١ - ١٢٦٢ م) مع بعض أمراء المماليك التي ذكرها ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة أو كما رواها السبكي فى طبقاته ، أو غيرهما ، أثناء توليه منصب القضاء ، إذ رفض تنفيذ أحد الأحكام التي أصدرها أحد أمراء المماليك ، استناداً إلى أنه لم يكن قد تم عتقه ، ومن ثم لا يحق له أن يحكم بين الناس أو يتولى إمارتهم ، وهنا تنتهى رواية ابن تغرى بردى .

غير أن النقاد - فيما يبدو - وعلى رأسهم الناقد المعروف محمد مندور قد واصلوا تكملتها من كتاب آخر عن الشيخ العز ، كتبه ابن له ، وفيه جاء أن هذا الأمير استشاط غضباً ، إذ كيف يجرؤ واحد من العامة على عصيان أوامره ، ثم قام فى كوكبة من فرسانه لتأديب الشيخ ، ولكنه فوجئ به ثابتاً كالطود ، يخرج إليه ويسأله عن حاجته ، فسقط فى يد الأمير الذى جوبه بشجاعة الشيخ ، فانهال على يديه يقبلها ويسأله الدعاء والسماح (خشية الفضيحة أو التشهير به) ، وقد اتهاز جبروت سيفه أمام قوة الحق وشجاعة الموقف ..

وليس أدل على أن هذه الدائرة التاريخية تنتمى إلى التاريخ الشفاهى أو الشعبى من أن لها روايات متعددة ، متباينة ، أو بالأحرى متناقضة ، فيما بينها إلى حد بعيد مبالغ فيه ، لدرجة أن بعض الروايات تجعل بطلها هو السلطان نفسه ، الذى ظل يتوعد الشيخ ويهينه ، ولكنه فى النهاية يعود فيسترضيه ويقبل شروطه ، ويقوم بشراء جميع الأمراء المماليك ، ويقالى فى ثمنهم ، ويصرفه فى وجوه الخير على الرعية ... وفى روايات أخرى يكون هذا الأمير نائب السلطنة ، ويروى كذلك أنهم جماعة من كبار أمراء المماليك ... إلى غير ذلك من مرويات تنبئ بأحلام الرواة ، وتشئ برغبتهم الجماعية فى سلطان أو والٍ أو قاضٍ ، قادر على إقامة العدل ولديه الشجاعة على مواجهة مثل هذا السلطان الظالم (١) .

(١) للوقوف على بعض هذه المرويات الشعبية ، انظر إلى جانب المصادر المشار إليها فى المتن :

- طبقات الشافعية الكبرى للسبكي (عبد الوهاب) ج ٥ ص ٨٤ - ٨٥ (ط١) المطبعة الحسينية ،

القاهرة (ب.ت) .

- ذيل مرآة الزمان لقطب الدين اليونيسى الحنبلى ١ ص ١٧٢ .

- شذرات الذهب فى أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلى ص ١٠٣ .

- فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی ، ج ١ ص ٥٩٦ .

والأخرى هي الدائرة الفولكلورية (الغائبة عن نقاد الحكيم تماماً) التي يعنينا أن نقف عندها بشيء من التفصيل ... وإذا كانت الدائرة الأولى تشير إلى مبدأ فقهي من مبادئ الحكم الإسلامي ، انطلق منها الحكيم في تصويره للحاكم العادل ، واستطاعت أن تجذب إليها النص دلاليًا فقط ، فإن الدائرة الأخرى التي نسعى للإبانة عنها بما هي متفاعلات أو متناصات فولكلورية ، هي التي استطاعت أن تجذب النص إليها بناتيًا (من حيث دورها في البنية التركيبية أو البناء الدرامي للمسرحية) ودلاليًا (عن طريق الماثلة وتعميق الدلالة) . وأعنى بها " موتيف الأذان " أو عنصر الأذان الذي ظل محتفظًا بإيحاءاته ودلالاته الرمزية الشرعية أو القانونية (وهو العنصر الذي اتكأ عليه معظم البناء الدرامي للنص المسرحي للحكيم كما سنرى وشيكًا) من حيث إن الأذان نص ثقافي شرعي ، له معنى محدد ووظيفة محددة ، ولكن أيضًا يمكن - إذا لم تصدق التوايا - أن يتم التلاعب به ، تقديمًا أو تأخيرًا ، وعندئذ يفقد مضمونه وشرعيته أو وظيفته في الحالين . كالقانون سواء بسواء ، إذ أن للقانون أيضًا وظيفة محددة إذا توحى القائمون عليه تحقيق العدالة ، ولكنه أيضًا يمكن أن يكون نصًا بلا روح إذا تم التلاعب به وتفسيره - عن هوى - وتزييفه لصالح الأقوى تمامًا كما تم التلاعب بالأذان في المسرحية .

وقد استلهم الحكيم - كما روى لي ذلك بنفسه - عنصر التلاعب بالأذان تقديمًا وتأخيرًا لغير وظائفه المشروعة من واقعة حقيقية جرت أحداثها في عصر المعتضد بالله العباسي (٢٨٩هـ / ٩٠٢م) ، وقد اشتهر بإقامة العدل وإصلاح بيت مال المسلمين ، ثم تحولت - بالتناقل الشفاهي ومبالغاته على مر السنين - إلى قصة شعبية دعت القاضي أبو علي الحسن بن أبي القاسم التنوخي (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤م) إلى تدوين وقائعها في كتابه الفرج بعد الشدة الذي كان الحكيم معجبًا به^(١) ، وهذا موجز نصها المدون ، على لسان بطلها :

(١) - حدث ذلك ، عندما قابلت الحكيم عام ١٩٧٨م لإهدائه . راجع : إضافة وتأسيس ، الفقرة الخامسة من هذه الدراسة . مع ملاحظة أن الحكيم زعم خلال هذا اللقاء أنه لم يعد يذكر النص الأصلي الذي أخذ منه ، فلما أعدت النص الأصلي إلى صاحبه القاضي التنوخي تذكر الحكيم فوراً أنه أحد الكتاب الذين تأثر بهم وقرأ لهم كثيراً ، وصدق على قوله . وهذا صحيح فقد ذكر بالفعل في بعض كتبه أنه واحد من أفضل كتّاب السرد العربي القديم ، على نحو ما أشرنا إلى ذلك من قبل .

* أنا رجل أؤم وأقربى (هكذا) فى هذا المسجد منذ أربعين سنة ، ومعاشى هذه الخياطة لا أعرف غيرها ، وكنت منذ دهر قد صليت المغرب ، وخرجت أريد منزلى ، فاجتمزت بتركى كان فى هذه الدار ، وامرأة جميلة تجتازه ، فتعلق بها وهو سكران ليدخلها داره ، وهى تمتنعة تستغيث ، وليس أحد يغيثها ولا يمنعها عنها ، وتقول فى جملة كلامها : قد حلف زوجى بطلاقى ألا أبيت عنده ، فإن بيئتنى هنا حرمنى ، مع ما يرتكبه منى من المعصية . قال فجئت إلى التركى ورفقت به وسألته تركها ، فضرب رأسى بدهوس فشجنى ، وأدخل المرأة داره ، فصرت إلى منزلى فغسلت الدم ، وشدهت الشجة ، وخرجت أصلى عشاء الآخرة ، فلما فرغت منها قلت لمن حضروا : قوموا معى إلى عذر الله هذا التركى ننكر عليه . ولا تبرح أو يخرج المرأة ، فقاموا وجئنا فصحننا على بابہ .

فخرج علينا فى عدة من غلمانه (جنده) ، وأوقع بنا وقصدنى من دون الجماعة ، فضربنى ضرباً عظيماً حتى كدت أتلف منه ، فحملتنى الجيران كائناتى ، فعالجنى أهلى ونمت نوماً ثقيلاً ، ووقفت نصف الليل مما حملتنى النوم للألم وذكرياً للقصة . فقلت هذا قد شرب طول ليلته ، ولا يعرف الأوقات ، فلما أذنت لوقوع له أن الفجر قد طلع فأطلق المرأة ، فلحقت بيتها قبيل الفجر ، فسلمت من أحد المكروهين (فقدان الزوج والبيت أو الطلاق) ، فخرجت إلى المسجد متحاملاً وصعدت المنارة فأذنت ، وجعلت أتطلع منها إلى الطريق ، أراقب خروج المرأة ، فإن خرجت وإلا أقمت الصلاة لكى لا يشك فى الصباح فيخرجها .

فما مضت إلا ساعة والمرأة عنده ، إلا وقد امتلأ الشارع خيلاً ورجلاً ومشاعل وهم يقولون : من هذا الذى أذن الساعة ... ؟ أين هو ؟ ففرغت وسكت ، ثم قلت مخاطبهم لعلى أستعين بهم على إخراج المرأة . فصحت من المنارة - أنا أذنت . فقالوا - أجب أمير المؤمنين . فقلت - دنا الفرج ، فنزلت ، فإذا بدر (قائد حرس الخليفة) وعدة غلمان معه ، فحملتنى وأدخلتنى على أمير المؤمنين فلما رأته هبته وارتعدت ، فسكن منى وقال - ما حملك على أن تغرر بالمسلمين بأذائك فى غير وقته ، فيخرج ذو الحاجة فى غير وقتها ، ويمسك المرید للصوم فى وقت أبيح له الإفطار ، ونقطع العسس عن الطواف والحرس ؟

فقلت : فليؤمنى أمير المؤمنين لأصدق . قال أنت آمن . فقصصت عليه القصة وأرته الضرب ... فقال يا بدر على الغلام (يعنى هذا الأمير التركى) والمرأة فى هذه الساعة ، وعزلت فى موضع ، ومضى بدر وأحضر الغلام والمرأة ، فسألها المعتضد عن الصورة ، فأخبرته بمثل ما قلته . فقال لبدر : بادر بها الساعة إلى زوجها مع ثقة ، يدخلها دارها ، ويشرح لزوجها خبرها ، ويأمره عنى بالتمسك بها والإحسان إليها ، ثم استدعاني فوقفتم ، وجعل يخاطب الغلام وأنا قائم أسمع الكلام . فقال له : يا فلان كم جرايتك فى كل سنة ؟ قال كذا وكذا ؟ قال : كم عطاؤك ؟ قال : كذا وكذا . قال فما كان لك فيهن وفى هذه النعمة العظيمة العريضة كفى عن ارتكاب معاصى الله تعالى ، وخرق هبة السلطان حتى استعملت ذلك وتجاوزته بالوثوب على من أمرك بالمعروف .. ؟

قال : فأسقط الغلام فى يده ، ولم يجر جواياً . فقال : هاتوا جوالقاً (هكذا) وسداق الجحص ، وتبيدها وشلاه ، فقيده وأغله وأدخله الجوالق ، وأمر الفراشين بدقه بدهاق الجحص ، وأنا أرى ذلك وهو بصيح ، ثم انقطع صوته ومات . فأمر به فغرق فى دخلة . وتقدم لبدر أن يحمل ما فى داره يصادر أمواله وغلمانه . ثم قال يا شيخ ، أى شىء رأيت من أجناس المكروه ، ولو على هذا ، وأوما بيده إلى بدر ، فالسلامة بيتنا أن تؤذن فى هذا الوقت . فإنى أسمع صوتك (١) واستدعيك ، وأفعل مثل هذا بمن لا يقبل منك أو يؤذيك . وانتشر الخبر عند الأولياء والغلمان (الولاة والجنود) ، فما خاطبت منهم أحداً بعدها فى إنصاف أحد أو كفى عن قبيح إلا طأوعتى كما رأيت ؛ خوفاً من المعتضد ، وما احتجت أن أؤذن إلى الآن (٢) .

(١) من المعروف أن دار الخلافة قديماً كانت تختط دائماً إلى جوار المسجد الجامع فى عسكرة المدن الإسلامية قديماً .

(٢) القاضى التنوشى (أبو على المحسن ابن أبى القاسم) : الفرج بعد الشدة ، ج ٢ ص ٢١٩ - ٢٢١ (ط١) مكتبة الخالجي ، مصر ، (١٩٥٥) .

والآن لو شئنا أن نحلل هذه الحكاية إلى موتيفاتها أو عناصرها الأولية وجدناها من حيث
الشخصيات تتحصن (إلى جانب نفر من العامة) الشخصيات التالية :

الخليفة : الذى اشتهر بالعدل - فى الحكاية والتاريخ - يؤمن بالقانون ، نصاً وروحاً
وتنفيذاً .

التركي : أحد أمراء أو قواد عسكر الخليفة و يغتصب بالقوة امرأة شريفة ، بغير وازع من
ضمير أو خلق أو مروءة .

المرأة : شريفة من عامة الشعب ، ساقها حظها العاثر - أثناء مرورها أمام المسجد -
للوقوع فى براثن هذا القائد العسكرى السكير .

المؤذن : هو كذلك من عامة الشعب ، يخاطر بنفسه فى سبيل إنقاذ هذه المرأة من ورطتها
العصيبة ، وذلك حين قام برفع الأذان فى غير وقته (١) .

وأما من ناحية الأحداث أو المتن الحكائى فهى :

* امرأة شريفة من العامة وجدت نفسها فجأة فى ورطة عصيبة ، كادت تفقد معها كل
شئ ، شرفها وسمعتها .

* الخيلة - هى الوسيلة الوحيدة هنا لإنقاذها ، بعد أن عجزت الوسائل الأخرى أمام بطش
هذا العسكرى وغلماؤه (جنده) .

* جوهر الخيلة يقوم على التحايل فى أمر شرعى هو الأذان ، وذلك بتقديم مواعده إلى
منتصف الليل ، وما سوف يترتب على ذلك من إنقاذ حياة المرأة وسمعتها .

* دهشة الجميع والقبض على المؤذن بتهمة رفع الأذان فى غير مواعده الحقيقى ، لما سوف
يترتب على ذلك من نتائج عملية وشرعية .

(١) تجدر الإشارة إلى موتيف الأذان فى غير أوانه لغايات شخصية أو أمنية تكرر فى أكثر من حكاية
شعبية مدونة فى تراثنا القصصى ، بل ثمة قصة مشابهة لما رواه التتوخى ، كانت قد ظلت تتواتر فى بعض
كتب السير والتراجم ، ومنها قصة " أمير تركى طفلى " آخر ، كان دائم الاعتداء على الحرصات إبان عصر
المالِك ، ولم يكشف أمره للسلطان إلا من خلال رفع الأذان فى غير أوانه ، فلفت ذلك انتباه السلطان وسأل
عن السبب ، وتم فضح هذا الأمير المملوك ، ومن ثم معاقبته على النحو السابق . انظر : ابن الجوزى (٦٥٤)
هـ / ١٢٥٧م : أخبار الحكماء ، ص ٥ ، مطابع الأهرام ، القاهرة (ب.ت) .

* الخليفة يقوم بنفسه بالتحقيق في هذه القضية الحساسة ، ويصدر بشأنها حكماً عادلاً يتفق وروح القانون مما يفصح عن شجاعته وإيثاره تطبيق القانون نصاً وروحاً .

* الخليفة يتصف المرأة ، مؤمناً ببراءتها وشرف عرضها ، ويبعث بها إلى زوجها معززة مكرمة ، بل يدعوها إلى التمسك بها والإحسان إليها بأمر منه ، لأنه لا ذنب لها فيما وقع لها ، فهي امرأة شريفة ، وليست سيئة السمعة كما قد يظن بها .

* نجاة المؤذن من العقاب لأن مقاصده نبيلة ، وغدا مسموع الكلمة لدى الخليفة ، فيما يتصل بقضايا الرعية التي لا تصله ، وآية ذلك أن يؤذن في أي وقت ، حتى لو كان في منتصف الليل (١١) ما دام ذلك هو السبيل إلى تحقيق العدالة " ورفع المظالم وإنقاذ حياة الناس " في رأى هذا الخليفة العادل . الذى يوصيه برفع الأذان متى شاء وأينما شاء . كلما أحس ظمناً (دون أن يخشى - المؤذن - أحدًا ، حتى لو كان هذا ، يعنى بدرأ رئيس المجلس) ولهذا ليس محض مصادفة أن يكون قضاء أو مكان الأحداث ، فى الحكاية ، على قارعة الطريق وتحديدًا أمام باب المسجد الجامع الذى يشكل خلفية شرعية للمشهد .

* قتل التركى عقاباً له (حيث ينبغى أن تأخذ العدالة مجراها ، أيًا كان المتهم ، ويصرف النظر عن موقعه من السلطة) دلالة على سيادة القانون .

إن قراءة أولية لمسرحية السلطان الحائر للحكيم تؤكد أن هذه العناصر التحليلية أو الأولية للحكاية لم تغب عنه ، بل استحضرها بشخصها وأحداثها ووقائعها وموتيفاتها ، وزمانها ومكانها ورموزها أو على الأقل هذا ما يظنه الباحث فى بعض عناصرها التى تقاطعت مع النص الدرامى ، على نحو ما فعل - الحكيم - فى موتيف أذان الفجر فى غير مواعده ، تقديمًا أو تأخيرًا بحسب المصالح الشخصية أو الأهواء الذاتية . مما يعنى أن الحكيم قد طور هذا الموتيف دلاليًا ووظيفيًا بحيث أصبح عنده - الأذان - رمزًا للشرعية وسيادة القانون إذا كان فى ميقاته الشرعى ، ولكنه يمكن أن يكون أيضًا رمزًا للتلاعب بجوهر القانون فى ليل مظلم تتحدد أطره فى غيبة القانون أو بالأحرى فى تغييبه ، أما فى الحكاية ، فقد ظل الأذان أيضًا يلعب دورًا إيجابيًا ومشروعًا - وذلك بأمر من هذا الخليفة الشجاع ، رأس الشرعية نفسه - بما هو إعلان أو رمز يهدف إلى تحقيق العدل والإنصاف والإعلاء من شأن القانون إذا ما انحرف أحد القائمين عليه .

ومثال آخر - فى مجال رسم الشخوص - فأغلب شخوص المسرحية ، شخوص فطمية ، مسطحة ، وهى بذلك أقرب إلى طبيعة رسم الشخوص فى الحكايات الشعبية ، فهى غالباً شخصيات فطمية . ولكن المثال الذى نعينه يتركز حول نهاية شخصية القائد التركى فى الحكاية ، وقد انتهى إلى هذا المصير البشع ، شأنه شأن نهاية كل شخصية شريرة فى الحكايات الشعبية والرويات الشفاهية ، بينما ترى الحكيم ، أول كل شىء ، يستبعد - عملياً - فكرة الاغتصاب المادى ، وإن لم تستبعده الجماهير المحتشدة لمعرفة مصير السلطان ، وذلك عندما اتهموه فى الغانية ، وإنما ركز الحكيم - رجل القانون السابق - على الاغتصاب المعنوى لروح القانون وقدسيته - على حد تعبيره على لسان السلطان الذى رفض - تمحابل أو تلاعب قاضى القضاة بجوهر القانون ، ما دام - السلطان - قد رفض خيار السيف على سهولته ، وآثر اختيار القانون . بمعناه الحقيقى ، القانون الذى يتحدها ولكنه يحميه - آخر الأمر - ويحمى معه الرعية ، وعندئذ يهتفى التناقض بين الحقيقة والشعار ، ويصيح شرف الوسيلة جزءاً لا يتجزأ من نبل الغاية ؛ بالمعنى السياسى والقانونى .

وبعد ذلك ، أو قبل ذلك ، فثمة أوجه الشبه الأخرى بين الحكاية والمسرحية عند تحليل عناصر كليهما ، بما لا يخفى - فى ظننا - حتى بعد تحويلها أو تغيير معالمها . ولكن هذا لا يعنى اتهاماً مرجحاً إلى أدب الحكيم ... - فهذا ما لم يدر بهال الباحث قط - وإنما هى نقطة تحسب للحكيم لا عليه ، وتشير إلى براعته فى استلهام التراث أو التفاعل التناسى معه ، على نحو يجعل الحكيم يعرف كيف يعالج أخطر القضايا السياسية المعاصرة أو بالأحرى قضية الصراع بين السيف والمبدأ أو القانون ، " فى إطار شرقى قديم " (١) على حد تعبيره ، وأن الحاكم الشجاع هو الذى يعرف كيف يختار بينهما (٢) . أو بالأحرى كيف يؤثر اختيار القانون (الديمقراطية / الدستور) دون السيف وحكم العسكر .

إن المناص الفولكلورى هنا قد تم دمجه فى السلطان الحائر ، بعد نقله من الخطاب الحكائى إلى الخطاب المسرحى ، وعلى نحو وظيفى غايته الماثلة بين أسلوب الأداء الوظيفى - بالمعنى

(١) انظر مقدمة السلطان الحائر ، ص ٩ (الطبعة الأولى فقط) مكتبة الآداب ، القاهرة (ب.ت) .

(٢) يلاحظ أن الاسم الأسمى للمسرحية هو " اختوت " فى نصها الفرنسى الذى صدر فى باريس عام

الفولكلورى فى كل من الأذان والقانون ، فقد يتحقق الأداء (السياسى) على نحو مشروع إذا خلصت نوايا الحاكم ، وقد يكون التعايل عليه سببلاً لتحقيق مصالح ذاتية أو غير مشروعة (وإن استندت فى ظاهرها إلى نص أو ملفوظ القانون لا روحه) والمماثلة فى مثل هذا التداخل النصوى إنما تهدف إلى تأكيد المعنى وتعميق الدلالة ... فالأذان هو الأذان والقانون هو القانون ، الشرعية واللاشرعية خياران قائمان ، والاختيار بينهما هو المحك الحقيقى للحاكم الشجاع ، الديمقراطى ، أو السلطان السياسى الواصل بنفسه وعدله ، المؤمن بشعبه ، كما ينبغى أن يكون الحاكم المثالى الذى يحترم القانون والشرعية وروح القانون ، لا أن يتستر وراء شعارات زائفة يرفعها تضليلاً وتقريباً على الشعب .

وهكذا يتطوى التناص هنا - فى ضوء مفهومى الاستدعاء والتحويل - على معنى التداخل والتوالد والتفاعل المضمّر أو غير المباشر بين النص الحكائى والنص المسرحى ... فقد قام الحكيم - ببراعة - بتحويل هذه الاستدعاءات الشعبية أو هذه المرويّات السردية التاريخية والحكاية وصهرها وإذا ابتها فى النص الجديد (المسرحى) وفق منطق النص الجديد نفسه ، وعلى نحو ينسجم مع قضاء بنائه ومع مقاصده . وساعد على ذلك أن الخطاب المسرحى يتطوى بالضرورة على خطاب سردى مماثل للمرويّات التاريخية والحكايات الشعبية . وإذا كان هذا يتصل بمستوى تشكيل أو تخلق النص ؛ فإنه أيضاً يتصل بمستوى آخر هو التأويل النقدى .

ومعنى هذا أيضاً أن النص الشعبى - التاريخى والحكاية - لم يكن عيباً أن يمارس هيئته وسطوته على النص الحديث (المسرحى) فالأخير بمقدار ارتباطه الأول ، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصويته ، ولا ينحنى ضعفاً أمامه ، بل على النقيض من ذلك ، فإنه - النص الجديد - يضارعه إن لم يكن قد تجاوزه فى إجتراح دلالات معاصرة .

فإذا ما وضعنا هذا التفاعل التناصى بينهما فى إطار البنية السوسيونصية أو السياقات الثقافية والاجتماعية - إبان فترة الستينيات - وجدنا نص الحكيم مستوعباً للدلالة الرمزية للأذان ، ومحولاً لها لتحمل دلالة أيديولوجية تتعلق بموقف الحكيم من فترة الحكم الناصرى ، ومن جمال عبد الناصر ، وهى علاقة قوامها الحب والخوف فى آن ، مما دفع الحكيم للتقنع بالماضى ، أو ما يسميه بالإطار الشرقى القديم (كما ورد فى نص المقدمة المصاحب للمسرحية

في طبيعتها الأولى فقط ، دون سائر الطبقات الأخرى (١) . ومعنى بهذا الإطار الشرقي هذه البنية التراثية التاريخية والفولكلورية التي لا علاقة لها بالعصر الحاضر ، ثم استحضارها واستيعابها وتحويلها في نص السلطان الحاضر عن طريق بعض التغييرات أو التحويرات التي تؤكد أنه لا يرمى إلى إحياء هذه البنية التراثية ، وإنما يأخذها ويستوعبها ويحولها بما يتوافق مع رؤية الحكيم ومهامه الجديدة المعاصرة .

وبهذا يصبح النص المسرحي بمثابة مرآة عصرية لا تراثية ، ولقد ذكر الحكيم فيما بعد (ومن منطلق إعجابيه المطلق بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وولائه بغير حدود لعبد الناصر الذي غرست فيه عودة الروح للحكيم روح الثورة) أنه كان يخشى على الثورة من الثورة نفسها : عندما انحرفت عن نهجها الديمقراطي المعلن ، كما كان يخشى على عبد الناصر من عبد الناصر ، عندما تلتكأ في إعادة الدستور وتراجع عن تنفيذ واحد من أهم شعارات الثورة ومبادئها المعلنة التي اكتسب بها شرعيته ، وتأييد الشعب له في آن ، وهو تطبيق الحكم الديمقراطي ، بالمعنى الحقيقي لا الشكلى ، وبداية ظهور الحكم الشمولي في الأفق ... بكل ما يعنيه هذا الحكم من ضروب الظلم والقمع والبطش المخبراتى للسلطة على رقاب العباد . الأمر الذي يتناقى لا مع الثورة ذاتها فحسب ، بل يتعارض مع المبادئ التي يؤمن بالحكيم بها ويدعو إليها . وهنا وجد الحكيم نفسه حائراً بين ولائه للثورة ورمزها العظيم ناصر وبين اعتراضه عليها حين انحرفت عن مبادئها ، الأمر الذي نجم عنه أن بات القانون في إجازة ، ولما كان الحكيم مؤمناً بالنقاء الثوري لناصر فقد ظل طامعاً - من خلال علاقته الشخصية بمعظم رجال الثورة - في أن لا يتروك عبد الناصر بتطبيق الحكم الديمقراطي ، وأن يعيد للقانون هيئته وسيادته ، وأن شجاعته الحقيقية تكمن في القضاء على حكم السيف وهيمنة العسكر . فلما لم يتحقق شيء من ذلك كله عمد الحكيم - بذكائه السياسي المعروف ، ودون أن يقع تحت طائلة البطش - إلى إبلاغ رأيه ورؤيته في اختيار القانون سبيلاً إلى الحكم الديمقراطي الحقيقي إلى عبد الناصر من

(١) أي بعد زوال الأسس السياسية التي دعت إلى كتابة هذه المقدمة باعتبارها عتية النص التي يمكن أن تحس الحكيم من البطش السياسي الذي كان مهيماً على الواقع السياسي إبان صعود المسرحية . انظر : السلطان الحاضر القدمة ، ص ٩ ، الطبعة الأولى ، مكتبة الآداب ، القاهرة . ولا يخفى على القارئ - أن التمتع بالناصر في الأعمال الفنية السياسية بعد دالاً سيمرطيقياً على غياب الحرية في الحاضر بالمعنى السياسي والإبداعي في آن .

خلال هذه المسرحية التي نشرت أول الأمر بالفرنسية ١٩٥٩ تحت عنوان (اخترت) ثم أسقط الحكيم حيرته - حين سُمح له بترجمتها - على السلطان / الرمز الذي صورته متردداً أو حائراً في اختيار نظام الحكم : بين الديمقراطية ، المبدأ / شعار الحلم ، وبين الأوتوقراطية / الفعل والواقع ، فأطلقها الحكيم صرخة تحريضية وتحذيرية في آن ، قوامها أن الحاكم الثورى العادل الشجاع هو الذى لا يخشى من سيادة القانون والديمقراطية ؛ حتى لا يفقد مصداقيته مع شعبه الذى يحبه ويؤيده . وبهذا المعنى المحورى أو المركزى تتجسد مشكلة السلطة والحرية ، ويتجلى مغزى الصراع فى المسرحية بين المثال والواقع .

ولذلك يمكن القول بأن النص جاء نتيجة وصى سياسى مكتوم ، مما يجسد الخلاف - ومن ثم القطيعة - بين رؤية المثقف المستقل وفكر الحاكم المستبد ، غير أن عبد الناصر لم يأبه لتلك الدعوة (سيادة القانون) لظروف لا مجال لشرحها هنا ، برغم إلحاح الحكيم المفكر والفنان على ذلك فى كثير من أعماله الفنية حتى إنه بادر بعد وفاة عبد الناصر (١٩٧٠) فكتب عندئذ مذكرات سياسية خاصة ، ليست للنشر ، لكنه اضطر فيما بعد إلى نشرها - بعد أن تسربت أخبارها - فى كتابه الشهير عودة الوعى (١٩٧٤) وفيه يقول بشأن هذه المسرحية وغيرها :

" لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته ، وأتمس لها التبريرات المعقولة ، .. وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحياناً ، وأخشى عليه من الشطط أو الجور ، كنت ألبأ إلى إفهامه رأبى عن بعد ورفق ، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه ... فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية ، فكتبت السلطان الحائر ثم خفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصرى قبل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك ، فكتبت مسرحية بنك القلق (عام ١٩٦٧) . وهى كلها كتابات مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة ، لمجرد التنبيه لا الإثارة ، وكما علمت فقد قرأها عبد الناصر وفهم ما أقصده منها ، ولكنه فيما ظهر لى لم يأخذ بها ، بل اندفع فى طريقه* (١) .

(١) عودة الوعى ، ص ٦٠ ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٤ .

وبذلك ظل اللامعقول السياسي هو المهيمن على الواقع والراهن فى نظر الحكيم ، وكان عليه أن ينتقل - واعياً أو لا واعياً - إلى اللامعقول الفكرى والإبداعى يومئذ ؛ تهويضاً عن واقع جارح ، وتنقيساً عن راهن محبط فكتب بعد ذلك مباشرة مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) . ورغم ذلك فقد ظل الحكيم - مبدعاً ومفكراً ومنظراً - وفياً لمبادئه السياسية ، ولرسالته الفنية والثقافية ، ولمشروعه المسرحى الطموح .

فإذا ما تجاوزنا الدلالة والسياق أو السياق الدلالى لمسرحية السلطان الحائر فثمة ملاحظتان أخيرتان ، إحداهما : أن هذه المسرحية - على مستوى التناس الذاتى - تؤكد الرؤية الفكرية للواقع السياسى كما يراه الحكيم منذ كتابه شجرة الحكم ، مثلما تتعالق مع أعماله الإبداعية المبكرة ذات المضمون السياسى : مثل مسرحية نهر الجنون ، ومسرحية ألف ليلة وليلتان ، وإن كان تناول الحكيم لهذا المضمون السياسى فى مسرحية السلطان الحائر قد جاء أكثر نضجاً ووعياً من الناحيتين الفنية والجمالية .

والأخرى : أن هذه المسرحية تتعالق - على مستوى التناس الخارجى - فى قضيتها المركزية أو المحورية (المضمون السياسى) مع الكثير من المؤلفات الفكرية والثقافية ومع الإبداعات الروائية والمسرحية التى ظهرت متزامنة مع السلطان الحائر آن ذاك ، ومن اللافت للنظر أن معظم هذه الإبداعات قد توسدت بالرمز أو تقنعت بالرموز التراثية والشعبية . ويكفى أن نذكر على سبيل المثال قصة " الجهار " لتجيب محفوظ فى مجموعته القصصية " دنيا الله " وفيها أعلن محفوظ صراحة ، وفى جرأة يحسد عليها أن القانون فى مصر " نائم فى بطن بطيخة صيفى " على حد تعبيره ، وعلى نحو ما نرى أيضاً فى إبداعات عبد الرحمن الشرقاوى ولنجيب سرور وفتحى غانم ولطفى الخولى وسعد الدين وهبة وغيرهم كثير ، حيث تجلت رؤيتها السياسية فى طفيان سلطة السيف على سلطة القانون ، ولاحت فى الأفق بوادر الحكم الشمولى بمخاطره التى شكلت يومئذ الهاجس السياسى فى معظم تلك الفترة .

النمط الرابع : مسرحية يا طالع الشجرة ونمط الميتاتناس :

إضافة : على الرغم من وحدة المنهج المتبع فى هذه الدراسة ، فإننى مضطر سلفاً للاعتذار عن الإطالة والإفاضة فى الحديث عن مسرحية يا طالع الشجرة ، بما هى - أولاً - مسرحية تشكل لغزاً فكرياً ، وهماً معرفياً ، وأرقاً فنياً - إن صح التعبير - بالنسبة لى على المستوى الشخصى والذهنى استمر طويلاً منذ صدور المسرحية (١٩٦٢) حتى هذه اللحظة ، لحظة

الكتابة عنها في هذه الدراسة . وما هي - ثانياً - مسرحية تجريبية (طليعية) افتتحت بها الحكيم تيار العيث في المسرح العربي المعاصر . وما هي - ثالثاً وأخيراً - تشكل ذروة الإبداع الفني وخلاصة الفكر الروحي لتوفيق الحكيم ، ورؤاه الفنية والفكرية المتماهية في هذا النمط من التناص المركب والمتوازي (أو بالأحرى الكامن فيما وراء النصوص) مع الأغنية الشعبية التي تحمل المسرحية عنوانها واتجاهها الفني ورؤيتها للعالم ، على نحو لا يتلاحم فيه النص السابق مع نسيج النص اللاحق ، بالمعنى المتداول في أنماط التناص السابقة ، ولا يتدغم فيه - على مستوى البنى الفنية والتركيبية والدلالية - إلا على نحو مضلل لأثق التوقع ، (فيما لو استطعنا القبض عليه) إذ يبدو المتنص في ظاهره سطحيًا أو عابراً (ومن ثم لم يأبه به أو ينتبه إليه أحد من نقاد الحكيم ، حيث استطاع بالفعل أن يقوم بتضليلهم في الوقوف على مثل هذا التناص) ، ولكنه في الحقيقة من العمق بمكان - إلى درجة التماهي - وليس من السهل إدراك حقيقته والوقوف على أبعاده إلا بعد لأي شديد ، تمامًا مثل جبل الثلج ! حيث تتجاوز العملية التناصية نصوصها إلى ما وراء النص المناص ، فيما أطلقنا عليه " الميتا تناص " (١) .

(١) نقصد بهذا المصطلح المؤقت : هذا النمط " المركب " من التناص الذي يقوم التفاعل أو التعلق النصي فيه على " ما وراء النصوص " ، وليس على النصوص ذاتها ، فلا يتضمن التعلق النصي عندئذ نصوصاً لاحقة تدخل في نسيج النص الجديد ، بشكل معلن أو مضمّر ، أي على نحو " متمين " بل يتجاوزها ليتعلق معها ثانية على مستوى الرؤية الفنية والفكرية ، بمعنى أن يقوم النص اللاحق على استحضار النص السابق فنياً وفكرياً ، ثم محاكاته ومسايرته في ملهه الفني ، وفي رؤيته الفكرية (بالتوازي معه) على نحو ما فعل الحكيم هنا في مسرحية (يا طالع الشجرة) فقد حاكى فيها الاتجاه أو الشكل العيثي في نص شعبي (أغنية يا طالع الشجرة) ثم سايره بعد ذلك في رؤيته للعالم ، على نحو ما كشف عنه .

وهذا النمط من التناص " المركب " هو أصعب أنماط التناص بالنسبة للمؤلف والقارئ - على السواء ، خاصة في مجال التعلق أو التناص مع (نصوص شعبية كادت تندثر) ، فهي بالنسبة للمؤلف تقتضي دراسة النص الشعبي ، واستكشاف منهجه الفني وتصنيفه في ضوء التيارات الفنية المعاصرة السائدة في المشهد النقدي المعاصر ، واستكشاف فلسفته الكامنة ، أي معرفة أفكاره ورؤيته للعالم ، ثم درجتها - بمهارة وذكاء شديدين - في إنتاج نص جديد (لاحق) من غير إشارة صريحة إلى ذلك (باعتبار النص الشعبي - جماليًا وفكريًا - ملكية عامة على المشاع) ، أو بإشارة مضللة ، وهنا يصيح اكتشاف هذا الضرب من التعلق النصي أو التناص " المضلل " بالنسبة للقارئ ، في غاية من الصعوبة ، وإن لم تكن مستحيلة على قارئ مستخلص في الفولكلور ، إذ يكون بمقدوره عندئذ " كشف " هذا التناص المتوازي أو المتوازي =

ذلك أن المسرحية تجسد فعل التجريب في ظل عقدة التجريب ، وهو تجريب يساير مسرح العبث الغربي فنياً ويعارضه فكرياً ؛ فيما أسماه الحكيم بمسرح اللامعقول ، في ضوء رؤيته الشرقية (الدينية ونزعتة الصوفية) ... ومن هنا يتحقق " التناسخ الماورائى " بين الأغنية الشعبية والمسرحية ... فالأغنية قد تبدو عبثية " الشكل والمضمون " لمن لا يعرف رموزها الصوفية ، ولكنها ليست كذلك - في دلالتها العميقة - إذا ما قمنا بذلك طلاسها ومعركة رموزها رؤيتها الجمعية (الكونية) للعالم ، على نحو يتفق تماماً ورؤية الحكيم الذاتية للعالم ، وإذا الأغنية عبثية الظاهر أو الشكل ، لا معقولة القالب / البنية / التركيب ، لكنها " معقولة " الباطن / المعنى / الرؤية / المضمون / الدلالة ، كالمسرحية سواء بسواء ، ظاهراً العبث أو اللامعقول ، وباطنها اللاعبث أو المعقول .

وبذلك يتحقق التناسخ بين المسرحية والأغنية على المستويين الفنى والدلالى ، وإن زعم الحكيم غير ذلك (حيث الأغنية في رأيه عبثية المبنى والمعنى معاً) . من هنا كانت صعوبة الكشف عن هذا النمط من التناسخ ؛ بما هو تناسخ مركب ، مضلل ، ما ورائى ، وزاد من صعوبته أنه متحقق في نص تجريبى ، ومن هنا أيضاً كانت مبررات الإقاضة التمهيدية أو الإطالة الشارحة التى كان لابد منها للكشف عن مفاصل التناسخ الأساسية فى كليهما ؛ فعل التجريب وفعل التناسخ معاً .

فعل التجريب المسرحى وتجاوزه عقدة التهمية :

إبان سنوات العمل التى قضاها توفيق الحكيم فى باريس (١٩٥٨ - ١٩٦٠) تأججت لديه الرغبة - مرة أخرى - فى التجريب المسرحى ، حلمه منذ العشرينيات ؛ فقد أصبح المجتمع المصرى والعربى مهيباً سوسيوثقافياً وفنياً لقبول مثل هذا التجريب ، باعتباره فعلاً حدثياً مرغوباً فيه . وتصادف إن كان التيار أو المذهب الفنى المهيمن عندئذ على الحركة المسرحية العالمية المعاصرة ، هو تيار مسرح العبث^(١) أو مسرح اللامعقول - على حد تعبير الحكيم -

« (مبتاتناص) فيساهم بذلك فى إضاءة المشهد القرائى أو النقدى للنصوص الرسمية المتعاقبة مع النصوص الشعبية ، وخاصة فى الكتابات المسرحية والروائية الحديثة والمعاصرة .

(١) مسرح العبث - أو ما يسميه بعض نقادنا ؛ مسرح اللامعقول هو ذو معنى مزدوج ؛ فموضوعه من ناحية عبث الوجود ، أو (رهبة الفراغ) فى الكون ، رهبة يصا بها العقل ، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعى الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الأرسطى ، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ؛ أى المستعصبة على الإدراك ، ولذلك يستعين هذا المسرح

وكان عليه أن يخوض فعل التجريب المسرحي " متعالتًا " مع هذا التيار أو الاتجاه الفني السائد ، ومسايرًا له . ولكنه - في الوقت نفسه - كان يخشى السقوط في دائرة الاتباع أو التبعية للمسرح العبثي الغربي ، والاتهام بالتقليد المستعار - وهو اتهام وارد بقوة - فيفقد فعل التجريب لديه نشوة الإبداع ولذة التجديد .

ويزداد الأمر صعوبة لدى الحكيم الذي كان رافضًا لما يسمى بالوجودية الملحمة ، ومعارضًا على طول الخط للفكر العدمي واتجاهاته العبثية التي أفضت إلى نشأة مسرح العبث الغربي ، وشيوع التيار العبثي في المسرح الأوروبي والأمريكي ، فكيف له أن يكتب - على مستوى التجريب - نصًا مسرحيًا عبثيًا ولا عبثيًا في آن ؟ عبثيًا في اتجاهه أو مذهب الفن ، ولا عبثيًا في مضمونه أو رؤيته (حيث الحكيم لا يؤمن بعبثية المعنى الوجودي) ومن ثم فما السبيل إلى إنجاز فعل التجريب في ضوء هذه المعادلة الصحية التي تجمع بين عبثية الشكل ولا عبثية المعنى ، أو بين " اللامعقول والمعقول " في آن ؟ (بما هما مصطلحان يؤثرهما الحكيم على مصطلح العبث الفلسفي) . وهل من سبيل إلى تجذير فعل التجريب لديه وتأصيله على نحو يجعل منه - مسرح اللامعقول - اتجاهًا أو مذهبًا فنيًا عربيًا تمتد جذوره في أعماق التربة الفنية العربية ، قبل أن يعرفه الفن الغربي ؟ وهل يقوم تيار اللامعقول العربي - إذ عثر عليه - على عبثية الشكل الناجمة عن عبثية المعنى إذا كان قائمًا بالفعل في النص الشعبي ؟ ثم إلى أي مدى يمكن أن يتصل هذا المعنى بمنابعه الأولى في الثقافة الشعبية الموروثة ورؤيتها الجمعية للعالم من ناحية ؟ وإلى أي مدى يمكن أن " تتناص " هذه

= بالإيعامات القرويدية (واليونانية) فيما وراء عالم المنطق ، كالأحلام ، (والنماذج البهنية الراسخة في اللاوعي الجمعي) ، كما يذبح إلى وسائل صور العبث المنطقي كأقيسة المفاصلة أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين ، أو كراسي خالية ، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال ، وفي ذلك كله قد تزوج الشخصية الواحدة وقد تكررت نفسها ، أو تحمل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقد تتضاد مع نفسها لا في مجرد الإدراك ، بل في التردد بين العقل والجنون ، أو بين التذكر ونقد الذاكرة ، أو بين الوعي المرفق والوسائل القياسية الغليظة والخلق اللفظي " ، انظر : محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ص ٣٣ ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، وما بين الأقواس من إضافتنا .

وسوف تكون لنا عودة أخرى للتحديث عن عناصر وأبعاد البنى الدلالية في المسرح العبثي الغربي عند حديثنا عن مسرحية با طالع الشجرة وعن المسرح العبثي العربي .

الرؤية الجمعية للعالم فى النص الشعبى مع رؤية الحكيم الذاتية للعالم فى نصه المسرحى الجديد ؟ .

فى هذه الفترة كان الوعى الفنى والمعرفى والنقدى للحكيم بالفن الشعبى قد بلغ ذروة النضج ووصل أوجه ، ولم يلبث - عندئذ - أن طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) أغنية شعبية ، كان يحفظها - كما ذكرت - منذ زمن البراءة ، وما أكثر ما كان يرددها مع أتراهه من الصبية ، وظل يسمعها كبيراً ، دون أن يفقه لها معنى أو يحاول أن يفهم لها معنى ، فهى كما بدت له يومئذ عيشية الشكل والمعنى ، لا معقولة فى مبنائها ومغزاها ، حيث لا رابط عضويًا أو منطقيًا بين أجزائها أو معانيها ، أو هكذا بدت له ولغيره كلما حاول أن يسألهم عن كنه مبنائها أو سر معناها أو حقيقة مغزاها ، ولم تكن هذه الأغنية إلا أغنية الأطفال الشهيرة (يا طالع الشجرة - هات لى معاك بقرة) إذ بدت له حينئذ نصًا لا معقولًا (عيشى الشكل والمعنى معاً) ، ومن هنا كان تحمسه لها ، حتى أنه افتتح بها المقدمة المصاحبة للمسرحية ، أو عتبة الدخول ، فيقول فى مقدمته التى تشبه البيان المسرحى :

يا طالع الشجـرة هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقسىنى بالمعلقة الصبىنى

إلخ إلخ

هل لهذا الكلام معنى ؟ ... مما هو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ... ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد رددوه ، وما زالوا يرددونه فى بلادنا ، ولقد سألت أخيراً صبياً يردده ؛ وكان فطناً ذكياً ، فاعترف بأنه فعلاً لا يفهم له معنى ، وأنه من غير المعقول فى رأيه أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة ... ويرغم هذا انطلق يردده فى نشوة ومرح ... إذن ... فشىء خفى فى هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ...

هنا المنفذ الذى انفتح على عالم عجيب جديد ؛ هو الفن الحديث . فقد اتجه هذا الفن الحديث إلى تعميق منطقة هذا الشىء الخفى ... وكان وسيلة التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية ، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع وكلمة (البقع) هنا تعبير خاص عن انطباعى الشخصى ... ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالإذن ، دون أن يمر بالعقل (١) .

(١) توفيق الحكيم ، يا طالع الشجرة ، المقدمة ، ص ٥ .

وبهذا المفهوم لعالم الأغنية الشعبية التي تنطوى على " شئ خفى " حفظ عليها حياتها دون حاجة إلى معنى أو منطق . وبهذا الفهم أيضاً لعالم الفن الحديث وطبيعته التي تتجه اليوم إلى " تعميق منطلقة هذا الشئ الخفى ، ووسيلة التجرد أولاً من المعنى والمنطق " ؛ بهذا كله يكون الحكيم قد عثر في - زعمه - في هذه الأغنية الشعبية على ضالته التجريبية والتأصيلية في آن ، وقد وجد فيها حلاً مثاليًا أو نموذجيًا للخروج من مأزق الإبداع في ضوء المعادلة الصعبة الراهنة - على مستوى التجريب - بين خصوصية فعل الإبداع ، وعمومية فعل الاتباع ، فالأغنية كما فهمها أو قرأها الحكيم - الحكيم ونقاده ودارسوه - وليس كاتب هذه الدراسة - هي نص عيشي " الشكل والمضمون " يتفق أو يجارى أو يوازي مسرح العيش الغربي من حيث " الشكل والمضمون " على حد قوله . بيد أنه نص عربي الجذور يمكن أن يشي بأصاله فعل التجريب ويحقق له - في آن - كتابة نص " طليعي " تابع من فنوننا الشعبية ، وخصوصيتها الثقافية ، برغم الحضور الطاغى للأخر التجريبي الذي لا ينكره الحكيم .

ولكن الحكيم - برغمه المعرفي والنقدي - يدرك أيضاً أن نصاً واحداً لا يشكل اتجاهًا فنيًا ، فمضى بتأمل فنوننا الشعبية برمتها ، كالحكايات الخرافية وبعض المشاهد الملحمية في السير الشعبية العربية وفي كثير من الفنون التشكيلية الشعبية كالرسوم الجدارية واللوحات الشعبية التي تزين بها واجهات المنازل وحوائط الغرف في العمارة الشعبية أو تلك التي تزين أغلفة أو صفحات قصص ألف ليلة وليلة وقصص البطولات الشعبية كالسير والملاحم في طبعاتها الشعبية الرخيصة ، حيث الكثير منها * على الرغم من منبعه البدئي يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصرة ^(١) في اتجاهاته الفنية - كما ذكرنا من قبل - ومنها " الشكل العيشي " العربي الهوية الذي يماثل أو يشاكل إلى حد كبير الشكل العيشي الغربي الهوية ...

واعتبر - الحكيم - ذلك " كشفًا " أو شيئًا فنيًا لم يعرفه - من قبل - الفن الأوروبي الحديث ، ولا مدارسه الفنية المعاصرة ، وهنا - كما يقول - تكمن عبقرية الإبداع الشعبي العربي منذ القدم ، في تنوع أشكاله وحيوية مضامينه وثراء اتجاهاته الفنية التي تنتظر من يزيع عنها ستائر النسيان وينفض عنها غبار المكان ، ويجلو عنها صدى الحقب والأزمان ،

(١) توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، ص ١٨ .

على نحو ما فعل في مسرحية يا طالع الشجرة باعتبارها مسرحية التجريبية (طليعية)
وتأصيلية في آن . من دون أن يتعمق أسكيم بالتسمية للتقريب في فعل التجريب التأسيسي الذي
يسمى إليه ، انطلاقاً من إيمانه بأن الفن الشعبي العربي ليس فناً طليعيًا بالمفهوم الغربي نفسه
وحسب ، بل سابق عليه أيضاً ، وإن لم نعرف ذلك لاستعمالاتنا عليه ، وإنما له جملة
وتفصيلاً فيقول :

" فننا الشعبي له عرف قبل تل هذه المدارس هذه الأسرار . دون أن تلقى

إلى مقصده بالأ... " (١)

الأمر الذي حفزه إلى تأليف عمل التجريب دون الخوف من عقدة التجريب ، احتفاء واقتداء
بالفنان الشعبي العربي - ذلك الصيغ المجهول - الذي :

" أدرك بالسلطنة هذه المنطقة الفنية العميقة مناطق التعبير التي ، قيل أن

يدركها الفنان الغربي . ويضع لها المذاهب ... وهذا هو السبب الذي دعاني

اليوم إلى كتابة هذه المسرحية ... فنحن أولى من غيرنا باستلهاهم أساليبنا

الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة " (٢) .

وهذا التناص الذاتي مع الهوية الثقافية أو الشعبية لا يمنع في - رأيه - من التناص
الخارجي مع الآخر الثقافي والحضاري شريطة أن يكون تناصاً غير مقرون بالدونية وعقد النص:

" فلا تجعل مركب النقص يستولى عليك ... إن روحنا أقوى وأعمق من أن

تطغى عليها حضارة من الحضارات " (٣) .

وبهذا المعنى ، وبهذه الرؤية لم يشأ الحكيم أن يدخل في علاقة تناصية قوامها التبعية
السلبية أو التناهيية في مسرح العبث الأوروبي (حيث الشكل لا ينفصل عن المضمون) على
الرغم من حضوره الطاغى في مرايا ذاكرته النصية ، ولا سيما مرآته الثقافية المتأورية .

(١) فن الأدب : ص ١٥ - ١٦ .

(٢) يا طالع الشجرة : ص ١٢ .

(٣) تحت شمس الفكر : ص ١٠٤ .

الفرق بين مسرح العيب الغربى ومسرح اللامعقول العربى :

من المعروف أن التيار المسرحى الذى أطلق عليه الناقد البريطانى مارتن إسلى اسم مسرح العيب ، وتحدث فيه عن بيكيت ومسرحيته الشهيرة " فى انتظار جودو " التى ظهرت عام ١٩٥٣م ، باعتبارها تمثل الملامح الفنية والأبعاد الفكرية لهذا النوع المسرحى الجديد آنذاك ، كاشفاً عن أصولها فى الفلسفة الوجودية والفكر السيرىالى ، وعمما تنطوى عليه من رؤية عيبية قائمة للوجود الإنسانى ... حيث أدرك فيها بيكيت أن الرؤية العيبية هى رؤية عدمية تؤدى بالضرورة إلى انتفاء القول والفعل من الحياة ، وكذلك من المسرح ، باعتباره تصويراً استعماريّاً للحياة . ويمكن أن نشير هنا إلى بعض المحاور الأساسية فى مسرح العيب ، بما هو اتجاه فنى ورؤية مسرحية للعالم :

١ - الاغتراب التام للإنسان ، ووحده فى كون يناصبه العداة ، ويبدو وكأنه ينكر عليه حق الوجود ؛ فمسرح العيب يقدم لنا شخصيات متبرذة ، لا منتحمة . وهو يضع هذه الشخصيات فى صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادى والمعنوى ، الأمر الذى ينتهى باستسلامها فى بأس وقنوط .

٢ - فكرة اللاجدوى التى تسيطر على كل شيء ؛ فمسرح العيب يرى أن كل الأفعال والأنشطة التى يقوم بها الإنسان ، مهما بالغ فى فلسفة قيمتها ونفعها ، ما هى فى حقيقة الأمر سوى " ألعاب " تسلية لا طائل من ورائها ، ولا تغير من شيء ، وفائدتها الوحيدة هى قطع الوقت ، وقتل الملل فى انتظار خلاص لا يجىء ، فى الرقعة الجذباء بين ميلاد لا اختيار للإنسان فيه ، وموت كثيراً ما يستعصى عليه ، وإذا جاء لا يمثل خلاصاً أو مولداً جديداً بل يمثل العدم الكامل .

٣ - ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة فى مسرح العيب . إن اللغة فى مسرح العيب تصبح مجرد أصوات جوفاء ، الهدف الوحيد منها هو درة غائلة الصمت الموحش الذى يلف الإنسان فى وحدته الوجودية ؛ فالإنسان فى مسرح العيب يتكلم " لا شيء " لا لشيء سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل ، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله (١) .

(١) نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، ص ١٢٥-١٣٠ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

وقد اكتفينا بهذه المحاور الثلاثة - إلى جانب محاور أخرى - باعتبارها هي المحاور التي يتحاور معها الحكيم ، أو بالأحرى يتناص معها ، بالتماثل أو بالتعارض ، في مسرحيته يا طالع الشجرة . وفي ضوئها يمكن أن نفهم أيضاً لماذا عارضها فكراً ، وكيف ألقاها منها فنياً ، وذلك عند حديثنا عن آفاق التناسل في هذه المسرحية . ذلك أن مسرح العيث الغربي - بجنوره الفلسفية العلمية والوجودية الإلهادية - مسرح عيش الشكل والمضمون ، على حد تعبير دارسي الحكيم .

أما مسرح اللامعقول الغربي الذي يقترح الحكيم فهو مسرح عيش الشكل لا عيش المضمون ، وعلى الرغم من أن الشكل ليس برؤياً أو محايداً ، وأن لا مضمون خارج الشكل ، فإننا ملزمون - بداية - برأى توفيق الحكيم نفسه الذي تقوم التفرقة عنده بين العيث واللامعقول على أساس فكري (روحى) تابع من كونه شرقياً مؤمناً (عربياً مسلماً) لا غربياً ملحداً . مؤمناً أيضاً بأن للعقل حدوداً ، على حين أن البصيرة أو الرؤية اللدنية لا نهائية الرؤية وتكاملية ، دنيوية وأخروية ، مادية ومعنوية ، وهو ما يقتضيه إليه الإنسان الغربي المعاصر بعد أن خذله العقل (المادى) ، وإن هذه البصيرة اللدنية أو الروحية وحدها هي السبيل إلى إعطاء " المعنى " للوجود ، ومن ثم فهي السبيل إلى هدم الحواجز بين اللامعقول والمعقول : بما هي رؤية تكاملية دنيوية وأخروية ، وإن كان كلاهما - اللامعقول والمعقول - مؤثر في الآخر ومتكامل معه (١) ، وبهما يزداد الوجود ويشرى معناه . بقوله الحكيم :

" اللامعقول - وأخشى أن أكون أنا المشول عن هذه التسمية في مقدمة (يا طالع الشجرة) - ليس معناه عندي أنه موقف ضد العقل ، فأنا لست من هذه الطائفة إنى قصدت عمداً استخدام كلمة (اللامعقول) لأنها هي التي تعبر عن موقفى والقياسى ، وهى شيء آخر غير مسرح (العيث) كما يسمى فى أوروبا وأمريكا . إن " اللامعقول " شيء ، و " العيث " شيء آخر .

(١) يؤكد الحكيم مراراً أن الكون على - باللامعقول ، لأن " عقل " الإنسان نفسه عاجز عن فهم الكثير من الظواهر أو " الفلسفات " الكونية التي تبدو له عنده " اللامعقول " ومن ثم لا سبيل إلى " كشفها " إلا عن طريق الحب والتفاهل معها ، وسيله إلى ذلك " القلب " و " الكشف المرموزى " .

مسرح (العيب) يتعلق بالشكل والمضمون ، في حين أن مسرح (اللامعقول) عندى يتعلق بالشكل فقط . بل إن فن (العيب) يتحدى فعلاً ويتبع أصلاً من المضمون ، من فكرة أن العالم عيب ينتهى إلى الشكل العيبى الملائم لهذا المضمون .

أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى هو وضع العالم فى إطار اللامعقول ، هو الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول ، ليعيشا معاً فى أسرة واحدة متحابين ، يؤثر أحدهما فى الآخر ، ويزداد الوجود بهما ويثرى ... " (١) .
ولهذا لا غرو أن يرفض الحكيم الفلسفة الغربية - بمذاهبها المختلفة - باعتبارها آنذاك :

" تتفق فى صفة واحدة يطلقون عليها (الفلسفة المادية) . وليس معنى ذلك عندى أنها فلسفة خاصة بالمادة وحدها ، ولكن معناها أوسع ، ولذلك يمكن أن أسميها " الفلسفة الدنيوية " لأنها تقوم على الدنيا وحدها ؛ لأن منبعا ليس كتاباً سائياً ، وهو غير ما جاء به الإسلام الذى يذكرنا دائماً أن لنا وجودين : وجود الدنيا ووجود الآخرة ، أى كلما ذكرت الأرض ذكرت معها السماء . وعلى الإنسان أن (يعمل لدنياه - أى فى أرضه - كأنه يعيش أبداً ، ولآخرفته - أى للسماء - كأنه يموت غداً) وهكذا إذن كانت لنا فلسفة ، ويجب أن نتحرك فى عالمين وليس فى عالم واحد " (٢) .

وهذه " الفلسفة " تتركز على رؤية إسلامية قوامها " أن يعيش الإنسان فى عالمين : دنيوى وأخروى ، مادى وروحى " :

" وهذا يقتضى من الفلسفة العربية الإسلامية أن تدرس الحياة الدنيا جيداً ، وتحاول أن تعرف ما تستطيع معرفته عن الحياة الآخرة " (٣) .

(١) توفيق الحكيم : مسرحية الطعام لكل فم ، ص ١٨٨ .

(٢) توفيق الحكيم : التعادلية ، ص ١٥ ، مكتبة مصر (١٩٥٥) .

(٣) التعادلية فى الإسلام : ص ١٥٠ .

ويرى الحكيم أن " دراسة الحياة الدنيا " متروكة لرجال العلم ، باعتبارها شأنًا عاديًا أداته العقل ، وأن معرفة العالم الروحي أو الأخرى متروكة لرجال الأدب والفن و (الدين) :

" ولنترك الإنسان من ناحيته المادية لرجال العلم ، فما بهم رجال الأدب والفن هي الناحية المروحية في الإنسان " (١) .

وهذه هي رسالة الأدب والفن في رأي الحكيم ، ومن ثم لم تتجاوز مسرحية (يا طالع الشجرة) هذه الرسالة ، بل لعلها أبرز مسرحياته في إبراز الجانب الروحي ، وفلسفة الحكيم الروحية ، باعتبارها التقيض لفلسفة الغرب المادية التي انتهت بالإنسان الغربي إلى اليأس والشعور بالعجز ، ومن ثم الوعي بالعبث الوجودي والإبداعى ، وهو ما ينقذه وينقذه الحكيم فكريًا ، ويقبله ويرضى به فنيًا في الوقت نفسه . على مستوى التجريب ا .

الأمر الذى يوقع الحكيم - في رأينا - في تناقض إبداعى أو مفارقة فنية ، حتى ولو على مستوى التجريب ، اعتقادًا منه بأن مقدوره أن يختار من مسرح العبث الغربي ما يشاء ، وأن يترك منه ما يشاء ، أى ما بين الشكل العبثى المسرحى أو مضامينه الفكرية ، وأنه أثر اختيار الشكل دون المضمون (الذى ينضج إلحادًا) وهنا تكمن مفارقة على غاية الخطورة ، إذ أنه لا مضمون خارج الشكل ، وهو ما يقول به الحكيم نفسه في الفقرة قبل السابقة عند تحديد مفهومه للاعقول ، بل إن الشكل - كما نعرف جميعًا - هو المتحكم فى المتناسخ والموجه إليه ، وهو هادى للتلقى ؛ القارىء أو المشاهد لتحديد النوع الأدبى ومذهب الفنى ، وإدراك النص وفهم مرامييه تبعًا لتلك ، ومن ثم كيف يمكن للحكيم أن يختار الشكل ويرفض المضمون؟! وكيف له أن يفصل بينهما فيكون أحدهما لا معقولاً والآخر معقولاً ؟!

لم يتخذ أو يتشغل الحكيم من هذا التناقض إلا الأعتبية الشعبية يظهرها العبثى ويباطنها المنطقى (الروحى أو برؤيتها الصوفية للكون والوجود) على نحو ما سترى فيما بعد . وأيضًا ما كان هذا التناقض - فإن الذى يعنيه هو أن التناقض بين مسرح العبث ومسرح اللامعقول ؛ أن الأول قائم على الاحتمال للعمى وتلويح منه . والآخر قائم على الاحتمال للعقل الذى اللبثى أو للصوتى . وهو تفرق له ما بعده فى أفاق التماس فى مسرحية يا طالع الشجرة -

والحكيم يؤكد على اتفاقه مع كتاب العبث الأوربيين من حيث : " تساؤل الإنسان وصمت الكون ، من أنا ؟ ما مصيرى ؟ ما أنت ؟ ما الحياة والموت ؟ ... إلخ . ولكن الإنسان الذى يسأل لا يتلقى من الكون جواباً . وهنا قد استنتج كتاب العبث لا معنى الكون وعبثيته " . ونحن - كما يرى الحكيم - نفترق عن كتاب العبث الأوربيين فى أننا لا نلقى هذه الأسئلة على الكون . وهنا تكمن مفارقة أخرى فى رؤية الحكيم :

" إننى أقدم قدماً واحدة عندهم - فى حدود الشكل لا الفكر - واتلق معهم فى صمت الكون ، وهو المبدأ الذى بدوا منه - أما اتخاذى شكلاً مماثلاً لما يتخذونه من أشكال فى با طالع الشجرة أو غيرها فلم يحفزنى غير أنى أريد أن أجرب وأن أجرب ميدان التجارب المتحررة من الأسس التقليدية فى الفن " .

ويهدف الحكيم من هذا كله إلى " أن نحصل على تطعيم من كتاب العبث مثل أونيسكو وبيكيت ، ومن التنازل والقبول ، ويتميز فى الوقت نفسه بالجدة والطرافة " وهذا ما جعله يتجه لكتابة مسرحيات عبثية كما يقول (١) .

حدود العقل وأفاق الإيمان عند توفيق الحكيم :

من المعروف أن فلسفة اللامعقول أو العبث قد ظهرت - باعتبارها تياراً فكرياً فى أوروبا مع بدايات القرن العشرين - عقب الحرب العالمية الأولى مع اختلال التوازن أو التعادل بين ما هو مادي هائل وما هو روحى غير فاعل ، ففقد الغربيون ثقتهم بالدين والأخلاق والفن والمبادئ السياسية ، ورأوا فى منظومة قيمهم المقدسة ضرباً من الأوهام والأباطيل ، ولم يعد ثمة معنى للحياة أو غاية للوجود ، وانقلب هذا الشعور إلى يأس من كل شىء وإنكار لكل شىء .

ومن المعروف أيضاً أن القضايا التى أفضت إلى الشعور بالعبث : كقضايا الموت والوجود الإلهى ، أو وجود حياة سابقة أو لاحقة ، فضلاً عن البعث والخلود ... إلى آخر تلك القضايا التى عجز العقل البشرى - برغم الثورة التكنولوجية والعلمية - عن الجواب عنها ، هى

(١) أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً : ص ٣٧ - ٣٨ ، ومصادر النقل هناك .

الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٩ .

قضايا قديمة قدم الحياة نفسها ، انشغلت بها كل الحضارات والثقافات القديمة والحديثة على السواء . بيد أن الوعي بوجودها والتفكير على نحو فلسفى فيها ، هو الذى أسفر عن فكرة لامعقولية الوجود والكون والحياة .

من لحظات الوعي هذه انبثق التفكير فى هذا كله على نحو بدأ معه العالم غامضاً غير مفهوم ، ذلك أنه حينما عجز الفكر الفلسفى الغربى عن فهم هذا الكون - تفسيراً وغاية - اتهمه بالغموض والعبث واللاغاية واللامعنى واللامعقول ؛ على نحو ما فعل كبير كجورد (١٨١٣ - ١٨٥٥) وسارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) وكامى (١٩١٣ - ١٩٦٠) وغيرهم عن أعلنوا " موت الإله " ونظروا إلى العالم بوصفه عبثاً لا طائل وراءه ، وأكدوا أنه بلا مغزى ولا معنى (١) . الأمر الذى انعكس أيضاً فى نصوصهم الإبداعية ، وتجلياتهم الروائية والمسرحية وغير ذلك من الفنون المختلفة . وكان أبرزها - خلال الخمسينيات والستينيات - التيارات المسرحى الذى يعنينا هنا ؛ العيش بأشكاله ومضامينه العبثية فى المسرح الغربى .

وإذا كان الحكيم عندما شرع - فى مرحلة التجريب - فى البدء بكتابه مسرحية طليعية عبثية قد أثر أن يتناص مع مسرح العبث الغربى شكلاً لا مضموناً . كما سنرى فيما بعد ، ذلك أنه - يرفض على المستوى الفكرى - مضامين هذا المسرح (١) باعتباره كاتباً شرقياً عربياً مسلماً أفاد كثيراً من ثقافة الغرب وثقافة الشرق معاً .

يبرر الحكيم موقفه الراض لمضامين المسرح العبثى باعتبارها وليدة الفلسفة الغربية الحديثة (للمادية أو الدنيسوية) التى لم تعد تؤمن إلا بوجود عالم واحد ، هو عالم المادة منكورة عالم الروح ، خاصة بعد أن بدأ :

" العقل يواصل انتصاراته بالعلم الذى نشأ عنه وأبدع مخترعاته واكتشافاته التى أذهلت الناس ، وجعلت قدرته تحجب قدرة الله (تعالى) ، حتى أطلق الفيلسوف (نيتشه) صيحته المشهورة : (إن الله قد مات) " (٢) ، ١٢ .

(١) انظر : نوال زين الدين : اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم . ص ١٣ وما بعدها .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨ ، ومصادر النقل هناك .

(٢) توفيق الحكيم : التعادلية فى الإسلام : ص ١٦٩ .

وهنا كما يقول الحكيم تكمن مأساة الإنسان الغربي المعاصر عندما أنكر وجود الله (عز وعلا) والحكيم يرفض تماماً مثل هذه الرؤية الغربية المتشائمة ، وهو على الرغم من إيمانه يعجز الإنسان (وهو العجز الذي يدفعه إلى الصراع مع نواويس الكون الحتمية) ورغم إيمانه بالله وبالإرادة الإلهية على نحو ما صرح بذلك مراراً ، في كتبه (فن الأدب / تحت شمس الفكر / التعادلية) :

هذا الموقف من قضية العصر قد وقفته وتأمّلته ، فالإنسان عندي ليس إله هذا العالم ، وهو ليس حراً ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية ... هذه الإرادة التي تتجلى للإنسان أحياناً في صور غير منظورة من عوائق وقيود ، على الإنسان أن يكافح لاجتيازها والتغلب عليها ، فأنبياء الشرق أنفسهم يبعثهم الله ويضع أمامهم العقبات ، فطريق النبي ليس معبداً ، ولكنه يجاهد في تبليغ رسالته وسط أشواك من غرائز الناس . إن قضية العصر اليوم ، وهي التي تقوم على حرية الإنسان ، سواء باعتبارها فرداً أو باعتباره جماعة ، إنما تتحد وتتلاقى في أمر واحد هو : إنكار الله ، إنكار القوى غير المنظورة التي تؤثر في مصير الإنسان * (١) .

ويرى الحكيم أن أزمة الإنسان الغربي هي حربه ضد نفسه هادماً ذاته بعد إنكاره الإرادة الإلهية ، حيث :

" لم يعد في غروره يرى سوى حرته المطلقة لم يعد يرى القوى الأخرى غير المنظورة التي تحرك وجوده وتلاعب بمصيره ، وتستوجب نضاله ، وتتطلب تفكيره" (٢) .

غير أن الحكيم الذي يؤمن بوجود هذه القوى غير المنظورة ، والمؤثرة في مصير الإنسان وفي إرادته وحرته ، وتؤكد الشعور بعجزه أمام هذه القوى ينبغي ألا يستسلم لها ، بل هي عنده الحافز الأعظم للكفاح (٣) ودافعه الأقوى للاكتشاف النبيل والدائم لنفسه ولقواه :

(١) التعادلية في الإسلام : ص ٦٠ .

(٢) التعادلية : ص ٦٢ .

(٣) التعادلية : ص ٦١ .

" ولكن كيف السبيل ؟ وفي أى طريق يسير ؟ لا بد له من هداية ، لا بد له من نموذج . هذا النموذج هو إدراكه للأرقى ، هذا الإدراك للأرقى هو دليله الذى يقوده فى طريق الحياة الإنسانية ، هو حافظه للتطور " (١) .

وليس من سبيل إلى إدراك هذا النموذج الأرقى عند الحكيم إلا من خلال عقيدة دينية هى ضرورة إنسانية فى المقام الأول غير أن إنسان العصر الحديث سرعان ما تجاهل هذه الضرورة الإنسانية اعتماداً على العقل وحده :

" واستمر التفكير العقلى يتطور لوحده فى قفزات باهرات ، جعل العصر الحديث ينسى النموذج الأسمى ، وهو الكائن الأرقى ؛ أو فكرة الله ، ولا يرى غير العقل المنتصر بفرده " (٢) .

وكان من جراء ذلك أن أفضى به طريق العقل وحده إلى أخطر النتائج على إنسان العصر الحديث وموقعه من الكون ، إذ اعتقد :

" فعلاً بأن الإنسان وحده لا شريك له فى هذا الكون ، وأنه إله هذا الوجود ، وأنه حر تمام الحرية . وبهذا الجواب - الذى قضى على تعاليم الأديان - ختم العصر على نفسه بطابع المادية ... وينجم عن ذلك أيضاً خضوعه للنتائج المترتبة على سيطرة العقل وحده . ومنها حرية الإنسان فى هذا الكون تبعاً لحرية فكره ، وإنكار كل ما لا يثبت بالبحث والاختيار ، ومن ثم إنكار إرادة أخرى غير إرادة الإنسان ، أو وجود آخر غير وجوده ، وكان لهذا الاختلال نتيجته الطبيعية ، وهو القلق ؛ فالقلق السائد فى النفوس اليوم مبعثه هذا الاضطراب فى ميزان التبادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والإيمان " (٣) .

(١) التعادلية : ص ٦٣ .

(٢) التعادلية : ص ٦٥ .

(٣) التعادلية : ص ٤٥ - ٤٦ .

وذلك كله على التقبض من الرؤية الكونية العربية النابعة من (روح الشرق) و (الثقافة الشرقية) و (العقيدة والفلسفة الإسلامية) التي تقوم على التصالح والتكامل أو التعادل بين قوة العقل (العالم للمادى) وقوة الإيمان (العالم الروحى) أى بين نشاط التفكير ونشاط الإيمان ، وعلى نحو ما فعل كبار فلاسفة المسلمين وعظماء فقهاءهم فى دعوتهم للتكامل بين هذين العالمين أو النشاطين :

" وقد واجه الفيلسوف الإسلامى ابن تيمية هذا الموقف وعرضه فى كتابه (درء تعارض العقل والنقل) . كما إن القارىء لابين رشد وابن سينا يشعر بما يبذلانه من جهد للعبور بأمان من خلال السور الذى يفصل بين العالمين " (١) .

وهو ما آمن به الحكيم أيضاً وأعلنه مراراً فى كثير من كتبه ومسرحياته وموضوعاته الرئيسية المتكررة (الثيمات) ، ورأى أن العقل وحده ليس السبيل الأمثل إلى الخلاص من أزمة الإنسان المعاصر . ولن يؤدي به إلى الشعور بالأمن والأمان ، وأن لا سبيل لذلك بغير الإيمان (لاحظ الجذر اللغوى المشترك بين الأمن / الأمان / الإيمان) لأن العقل محدود وعاجز . ليس لأن الجزء لا يدرك الكل فحسب ، بل لأن الله تعالى أيضاً " خارج حدود العقل البشرى " على حد تعبير الحكيم . ومن ثم فلا سبيل إلى إدراك الكل و " فكرة الله " إلا عن طريق القلب والحدس الصوفى ، وهذا يعنى أن كلاً من العقل والقلب مسخر لما خلق له ، ومن ثم لا ينفى الخلط بين الوظيفتين حتى لا يفقد إنسان العصر توازنه وسويته ويصبح فريسة للقلق الوجودى أو يقع فى هوة الإلحاد كما يقول الحكيم :

" ولعل هذا سبب من أسباب الإلحاد . فنحن حين نسأل العقل أن يصنع لنا صورة الله فإنه يخفق ، وبدلاً من أن نضحك ونهزأ بالعقل نضحك ونهزأ بفكرة الله ، فنؤمن إذن بالقلب وحده ، تلك قوته ، ولنندع العقل يفكر فى مجاله (المادى / الدنيوى) وحده ، تلك أيضاً قوته ، وهذا التعادل بين القوتين يكفل سلامة الشخصية الإنسانية " (٢) .

(١) التعادلية : ص ٢٩٦ .

(٢) التعادلية : ص ٥١ - ٥٢ .

ذلك أن الإنسان عند الحكيم مكون من العقل والقلب ، والخلط بينهما في نظره عبث ،
فالإنسان : الكائن الوحيد الذي يدرك ويعى الأرقى إغما يتوسل إلى هذا الإدراك والوعى
بوسيلتين : المنطق المنبعث من العقل والإيمان المنبعث من القلب (...) إن الخلط بينهما عبث ..
كما أن إخضاع كل منهما لمقومات غيره عبث أيضاً :

" فالعقل يجب أن يشك دائماً ويطلب بالدليل ... والقلب يجب أن يؤمن
دائماً ويعنى من الدليل .. كل منهما يجب أن يجرى في فلك مستقل فالحكيم
في نظره إغما يعالج هذه القوى ، والفكر والعمل ، والعقل والقلب ، الفكر
والإحساس .. إلخ . على اعتبار أنها قوى متعادلة متوازنة وغير متصارعة ولا
متناقضة ، ومنفصلة في الإنسان ، وما حياة الإنسان على الأرض إلا كفاح من
أجل إقامة التوازن بين هذه القوى المتوازنة " (١) .

وهذا يعنى أن العقل محدود والمعرفة العقلية محدودة بما هو فيزيقي . أما الإيمان ، فطريقه
المعرفة القلبية .

" فلنترك للقلب إذن أمر تلك الحقيقة الثابتة (٢) ، حقيقة الإيمان لأن الإيمان
لا يبرهان عليه من خارجه . إني أؤمن بأنى لست وحدى في هذا الكون ، لأنى
أشعر بذلك " (٣) .

ويغير هذا الشعور الروحي الإيمانى سوف يبقى الإنسان عاجزاً أمام مصيره في النهاية (٤) ،
ومن ثم يفقد الوجود معناه والكون مفزاه ، على نحو ما حدث مع أصحاب الاتجاه العدمى

(١) انظر أحمد سفسوخ : توفيق الحكيم متفكراً ، ص ٤٤ ومصادر النقل هناك ، ومن المعروف أن نظرية
"التعادلية" عند توفيق الحكيم إغما تقوم أساساً على الثنائية التعادلية التي تعتمد على التوازن والتفارق لا
على التناقض والتفاعل ... فالمترابيزات لا تتلاقى ولا تدخل في صراع ديالكتيكى ، والذي هو علم القوانين
العام للحرارة في الطبيعة والإنسان (م.ن) .

(٢) التعادلية ، ص ٥٨ .

(٣) التعادلية ، ص ٤٩ .

(٤) التعادلية : ص ١١٤ ، ويقصد الحكيم بهذه التواميس : قانون الزمان وقانون المكان .. إلخ .

وأرباب الفلسفة الوجودية وأنصار الرؤية المباشرة من يفتقدون الإيمان بوجود عوالم أخرى وراء الظواهر الطبيعية ، تكتسب فيها الظواهر العارضة والمتناقضة - في عالمنا المادى - معناها الكلى والتكاملى ، بل أيضاً حقيقتها الخالدة .

وهذا الشعور الإيماني أو الداخلى على حد تعبير الحكيم - وأداته القلب - هو فى رأيه ورؤيته ضرب من الحدس أو المشف الصوفى أو " المعرفة الصوفية " أو " النور الإلهى " على حد تعبيره ، فذلك هو سبيلنا الأمثل إلى الإيمان وتحقيق " النفس المطمئنة " أو الأمان الروحى . ويعود إيمان الحكيم بهذه الحقيقة ؛ لأنه يؤمن أيضاً بأن الإنسان ليس الكائن الوحيد فى هذا الكون الذى لا يزال مجهولاً ، عالم لم ولن يعرفه العقل ، لا بمعادلاته ولا بتلسكوباته - على حد قوله - وحيث " المعرفة العقلية " محدودة ، ومن ثم لا سبيل إلى " منطقة الإيمان " إلا من خلال " المعرفة الروحية " :

" النور الإلهى هو الذى يصلنا بهذا المجهول ، ولذلك فإن من اعتمد على العقل وحده فى الاتصال بالله لن يراه ... أما النور الإلهى فهو الذى قد يربنا شيئاً آخر يوحى إلينا بوجود لا يعرفه غير القلب . وللوصول إلى المعرفة الكاملة، فلا ينبغى للعقل أن يطفى على القلب فلا ينتفع بنوره ، ولا أن يطفى القلب على العقل فيخسر تفكيره المنتج والإسلام مارس هذه التعادلية " (١) .

ولا يفتأ الحكيم يردد هذا الرأى / الرؤية ، ويكرره فى كثير من كتبه منذ بواكير حياته ، مثل فن الأدب ، والتعادلية ، وبقظة الفكر ، وغيرها . يقول مثلاً فى كتابه تحت شمس الفكر (١٩٣٨) :

" وقد سبق أن بينت فى كتابى (تحت شمس الفكر) فى فصل بعنوان (منطقة الإيمان) كيف أن العقل والإيمان يمكن أن يعيشا معاً جنباً إلى جنب فى كيان الإنسان ... بأشعة العقل ومنطقه ، وحرارة القلب وإيمانه يستطيع الأدمى أن يعيش حياته الكاملة . ولعل أزمة الحضارة الحديثة - كما قلت أيضاً - أنها لم تحقق للإنسان حياته الكاملة ؛ فهو على الرغم من تألق العقل البشرى على

(١) التعادلية : ص ١٢٩ .

نحو لم يسبق له نظير ، يشعر ينقص ، وهذا النقص يبعث فيه القلق الذي أصبح من سمات هذا العصر الذي نعيش فيه (١) .

وبهذا تكون النزعة الصوفية أو الروحية عموماً عند الحكيم نزعة إيجابية لا سلبية ، تجمع بين الدنيا والدين على نحو ما سترى فيما بعد ، أو على نحو ما ظهرت عليه شخصية الدرويش في مسرحية (يا طالع الشجرة) ، فهي تتحدث بلغة الواقع أحياناً ، لكنها تبصر - بلغتها التنبؤية أو الرمزية - ما وراء الواقع ؛ مما يستحيل على العقل إدراكه ، تماماً كما استحال على المحقق في المسرحية أن يتجاوز حدود الواقع والمنطق الصوري . ومن ثم فالعقل البشري لن يكون بمقدوره تجاوز الواقع والمعقول إلى غير الواقع وغير المعقول (بمقاييسه المحدودة) لاكتشاف " الحياة الكاملة " للإنسان الكامل ، والخروج به من دائرة العيب أو العجز أو القلق الوجودي الذي تنفث في المسرح عقب هيمنة " الاتجاه العدمي " Nihilism كما ذكرنا من قبل ... ويمكن ذلك في رأى الحكيم إلى أن :

" أزمة الإنسان الآن ، وفي كل زمان ، هي أنها تتقدم في وسائل قدرتها أسرع مما تتقدم في وسائل حكمتها " (٢) .

ولذلك لا غرو أن تشكل قضايا المصير الإنساني وحياته من الدمار محوراً أساسياً في فكر الحكيم ونصوصه المسرحية ، إيماناً منه بأن رسالة الأديب (الجوهريّة) تكمن في توجيه " مصير العالم " نحو الأكمل والأجمل والأمثل :

" فإني أومن بأن للأدب وللأدباء مهمة كبرى هي صيانة الإنسان من الدمار ، كما أن للأدب والأدباء رسالة عظيمة هي السير بالعالم إلى مصير أكمل . هذا ما قلته من قبل ، وأقوله الآن مرة أخرى دون يأس أو ملل ، لأن أديب اليوم إذا لم يشعر أنه مسئول عن مصير الإنسان وحضارة الإنسان في الغد... فقد نام الحارس الوحيد للحضارة الإنسانية " (٣) .

(١) التعادلية : ص ٦٠ .

(٢) أدب الحياة ، ص ١٧٠ ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ .

(٣) أدب الحياة : ص ١٧٢ - ١٧٣ .

ولما كانت هذه الرسالة الجوهرية في إبراز نشاط الإنسان - أمام عجزه البشرى وعدم فهمه لدوامه من الكون - هو ما فعله أو حاول معالجته في الكثير من نصوصه المسرحية : مثل أهل الكهف وشهريارذ وسليمان الحكيم وجماليون والملك أوديب وشيرها : فإنه في مسرحية (يا طابع الشجرة) بما هي مسرحية طبيعية يرى الحكيم أن التجريب فيها ينبغي ألا يتوقف عند مهمة التجديد في الشكل ، بل يتعداه إلى المضمون (الإنسان ومسيره) الذي بات اليوم أكثر أساسوية من ذي قبل ، ويدعو فيها إلى بناء عالم جديد ، عالم روحى يعطى للكون منطقته وفلسفته وللحياة معناها وينفى عنها ما قد تنطوى عليه من عبث من وجهة نظرنا . مثلما يؤكد أن للوجود مغزاه وتكامله ، فيتجاوز بذلك معطيات " العقل المادى " أو " الوجود والعدم " الأسرى الذى ينبغي أن يجد صدها في الإبداع المسرحى والفنى عموماً ، باعتباره تجديداً استعارياً لواقعنا : فيقول :

" أمام المسرح الجديد (غير مهمة التجديد في الشكل) مهمة التجديد في المضمون . إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش أزمة سوداء ، ويتحدث عن (لا جدوى) الحياة . أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظروف معينة ، إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في أوروبا ، لكن هناك أيضاً عالماً جديداً يبنى نفسه ، وهذا البناء الجديد يؤدي حتماً إلى نظرة جديدة إلى كل القيم ، ليست نظرة سوداء ، بل هي نظرة جادة فاحصة منسقة ، لا ترى الدنيا عبثاً متكرراً ، بل تراها خلقاً مستمراً .. " (١) .

وهي رؤية قوامها العودة إلى القيم الروحية . ذلك أن :

" بصيرتنا الدينية هي المنبع وهي الموجه لبصيرتنا العلمية ، وما من شيء يرينا دائماً قدرة الله إلا عجزنا البشرى " (٢) .

ومن ثم فالكون لم يخلق عبثاً ، والعلم طريق للإيمان ، لكنه يظل عاجزاً عن فهم أسرار الكون والوجود ، وخاصة في مجال الروح حيث " الروح من أمر ربي " على حد قول الحكيم في

(١) الطعام لكل نم . ص ١٩٩١ .

(٢) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص ٩٨ .

مقال له بعنوان " قل الروح من أمر ربي " (١) يعلن فيه الحكيم إيمانه المطلق بالروح باعتبارها مصدر الخلود ، يقول :

" إن الروح ثابتة والعلم متغير ، وفي هذا دليل على أن الروح - لا العلم - هي مصدر الخلود " (٢) .

هذا العالم الجديد ، بقيمه الروحية قبل المادية - باعتباره سيولنا إلى الخلاص - هو الذي يؤمن به الحكيم ، وهو الذي حاول أن يمهده في مسرحية (يا طالع الشجرة) ، بدلالاتها الروحية المتعاقبة والمتماهية مع الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) بدلالاتها الروحية العميقة (لا العيشية كما تنوهم) ، على نحو ما تشرع في تفصيله وشيكا ، ومع سائر النصوص والرموز الشعبية المتناسقة - بدلالاتها الروحية أيضاً - مع المسرحية .

ولم يكن صنيع الحكيم في تجسيد هذا العالم الجديد - وفي إبراز القيم الروحية وما تتضمنه من خلاص لإنسان العصر - جديداً تماماً ، فالحكيم منذ تكوينه الفولكلوري (تشقته الاجتماعية والثقافية) شديد الإيمان بالقيم الروحية أو ما أسماها بروحانية الشرق - في نزعتها الصوفية (الإشراقية لا الطقوسية) التي سيطرت على توفيق الحكيم (أو محسن) في (عصفور من الشرق) ، بعظمتها وأصالة جذورها وعراقة منابعها ، منذ الفترة الباريسية (١٩٢٥ - ١٩٢٨) باحثاً عن الروح (في مواجهة الآخر المؤمن بالمادة) وتشتعل الرغبة لدى الحكيم (محسن) ثانية في (عودة الروح - ١٩٣٣) في البحث عن منابع هذه الروحانية الشرقية التي أخذت تنامي وتعاظم وتقلأ عليه حياته ، وحيث " البعث نشيد مصر الخالد " . ومن هنا :

" ظل ينقب عن منبع مبراته الثقافي والروحي في (رواسب) الآلاف من السنين الكامنة في ضمير مصر ، ريقها وأهلها " (٣) .

(١) توفيق الحكيم ، فن الأدب : ص ٩٤ - ٩٨ .

(٢) نفسه : ص ١٠١ .

(٣) نقطة الفكر : ص ١٠٣ . انظر أيضاً تحت شمس الفكر ، ص ٣٠ .

ومن هنا تحققت واحدة من أقصى أمانيه إبان المرحلة الباريسية :

" ألا يخرجنى العلم من ذلك الإيمان الذى كان يضىء قلوب المصريين القدماء ، إيمان قريهم من الخالق ، فإذا هم ببصائرهم العجيبة أول آدميين استطاعوا فهم أسلوب اللد ، والنفوذ إلى قوانين إبداعه " (١) .

وقد دفعت هذه النزعة الروحية (الشرقية أو الإسلامية) إلى الإيمان بأن الله يريد :

" أن تعيش الأحياء طبقاً لقوانين الحياة التى وضعها لها ، وأن تجاهد فى سبيل هذه الحياة ، وأن تتغلب على عناصر الفناء ، بما هبأ لها من مناعة طبيعية أو مناعة اكتسابية . والدين هو أداة المناعة الاكتسابية لمكافحة عناصر الفناء المادية والأدبية ، فلئن كانت غاية الدين عند البشر توفير أسباب الحياة الصحيحة ، والدنيا الصحيحة خير تمهيد للأخرة الصحيحة ، فإن الإسلام بلا مرأ هو دين الصحة فى كل شىء " (٢) .

بما هو دين يتميز بالروحية الكونية التى تعترف بكل الرسل ، على نحو ما يؤكد الحكيم ، ذلك أن الطريفة الجوهرية للدين هى التغلب على خطر الفناء وضروب القلق التى يشيرها الحاضر ، وذلك باستيعاب الإنسان (الدنس) داخل العمليات اللامتناهية التى تجرى فى كون (مقدس) ، شريطة أن يكون هذا الدين " المثالى " هو الدين الإسلامى فى صورته النقية والفطرية والبسيطة ، وهنا يتساءل الحكيم : هل أبسط من الإسلام شريعة ، وهى لا تعرف " رجال دين " كهنتيين ؟ ممن يجعلون " الدين " سلماً " للدنيا " لا " الدنيا " سلماً " للدين " على حد قوله (٣) . وشريطة أن تكون الرؤية الصوفية أيضاً تجربة ذاتية ، فكرية أو عرفانية ، حيث الطريق إلى الله سبحانه وتعالى فى رأى الحكيم يحتاج إلى مجاهدة روحية لا إلى طبول وبيارق أو سيوف حديدية أو خشبية ... إلخ .

(١) تحت شمس الفكر ، ص ٦٤ .

(٢) نفسه : ص ٣٠ .

(٣) نفسه : ص ٣٠ .

ومجمل الأمر ؛ إن الرحلة الإيمانية للحكيم منذ المرحلة الباريسية قد أفضت به إلى تلك الرؤية الدينية والتزعة الصوفية المؤمنة بالذات الإلهية الأزلية الأبدية ، حيث الإيمان بها يفضى إلى التواصل معها ، فتنتفى عندئذ الرؤية العيشية للكون ، ويتحقق للوجود مغزاه وللحياة معناها ، ذلك أن الإيمان - كما يقول الحكيم :

" متصل بالقدرة الإلهية غير المحدودة ... و (كما وجدت الدنيا وجدت إلى جانبها الآخرة ... حتى الموت ليس في حقيقته إلغاء لوجود ، ولكنه انتقال لوجود من وجود إلى وجود) . و (الوجود الميتافيزيقي وسبيله " الفلسفة الدينية " و " المعارف الصوفية " ينقص الوجود الطبيعي) " (١) .

وهنا تكمن عبقرية " الروح الشرقي " وخصوصية " الثقافة الشرقية " المؤمنة حيث ثمة "منطقة للإيمان " ثابتة بالفطرة ، على نحو مائز ومفارق " للثقافة الأوروبية " (٢) وفلسفاتها المادية التي تزعم أن الله مات (١) ولتعلقها الذي يسعى خطأ وجهلاً إلى تفسير ظواهر الحياة الدنيا بمناهج السببية المادية دون غيرها ، وبكل ما تنطوي عليه بهندئذ من خواء روحى أفضى بها إلى الشعور بالعجز والعبث واليأس والإحاد ، ذلك أنه لا يمكن بل يستحيل فهم الألهية أو المعرفة الكونية من خلال هذه القوانين المادية التي انتهجها العقل البشرى :

" إنما قوة الدين وحقيقته في العقيدة والإيمان بالذات الإلهية .. وهنا لا سبيل إلى الدنو من تلك (الذات) إلا عن طريق يقصر عنه العلم الإنسانى ... لأن العلم معناه الإحاطة ، (والذات الأبدية) لا يمكن أن يحيط بها محيط ، لأنها غير متناهية الوجود ، فالاتصال بها عن طريق العلم المحدود مستحيل ، ها هنا يبدو عمل الدين ضرورة للبشر " (٣) .

ولذلك لا غرو أن يقرر الحكيم ، برؤيته الإيمانية ونزعتة الصوفية ، أن الدين - وعالمه السماء - هو وحده القادر على فض مغاليق الكون وكشف أسراره ، ومن ثم :

(١) التبادلية : ص ١٥٤ - ١٥٨ (بتصرف) ..

(٢) انظر : تحت شمس الفكر : ص ١٣ ، ٨٨ (والمصطلحات هنا للحكيم) .

(٣) نفسه : ص ١٦

" فالدين هو الطريق لحل اللغز الأكبر ، وسبيل للنفوذ إلى المجسول الأعظم " (١) .

وحيث نرى الحكيم :

" يؤمن باللامعقول ويقصور العقل بوصفه أداة لفهم الوجود ؛ لكنه يقيم علاقة من الحب بينه وبين الوجود ويتعاطف معه ليفهمه ، فهناك من الوسائل ما يجد العقل فيها معيّنًا على فهم هذا الوجود ، مع استعداد فطري يحظى به الحكيم في تأويل مظاهر الكون المختلفة تأويلاً صوفياً ، مستلهماً معطيات تراثنا الإسلامى بصفة عامة وموقف التصوفة من الكون بصفة خاصة ، حيث المعرفة اللدنية والفصوص في أعماق الأشياء ، للوصول إلى المعرفة عن طريق الكشف . ذلك أن الوحدة النهائية التي تحمل فيها كل المتناقضات والمتقابلات يمكن الوصول إليها عن طريق المعرفة النورانية ؛ هذه المعرفة المطلقة التي تحمل في طياتها الاتصال الروحي بالله ومملكة الله " (٢) .

ومن ثم فالحكيم يدعو إلى عقد صلات الحب مع عالمنا * اللامعقول " حتى نستطيع أن نفسر غموضه ، كما يذهب هو إلى ذلك مستعيناً بثقافة شمولية ، وقدرة بارعة على التأمل والتغلغل في أعماق الأشياء وتجاوزها إلى ما وراء العالم الظاهر للعيان ، ليراهما في أبعادها المختلفة والمتكاملة . وهو يستعين في ذلك بلحظات من المعرفة النورانية والتجليات التي تشبه ما قالت به الصوفية من قبل في لحظات الكشف المعرفى اللدنى . وهو ما نراه في معظم أعمال الحكيم المسرحية (٣) .

(١) نفسه : ص ١٥ .

(٢) انظر اللامعقول (م.س) ص ٢٣ - ٢٤ ومصادر النقل هناك .

(٣) مثل أهل الكهف ، وشهرزاد ، وبجماليون ، وسليمان الحكيم ، وأوديب ، والدنيا رواية هزلية ، ورحلة صيد ، ورحلة قطار ، ولو عرف الشباب ، وفي سنة مليون ، وفي الطعام لكل نم ، وفي بيت النمل ، وفي يا طالع الشجرة .

ولن يكون ذلك عن طريق العقل ، بل عن طريق الإيمان ، بما هو نزعة فطرية كسامنة في الإنسان ، أو بما هو نزعة اعتقادية سماوية أو رؤية صوفية ... وبهذا الإيمان الروحي يصبح للوجود معنى ، قد لا تدركه - لأول وهلة - حين نضل (الطريق) ولكن ذلك ليس مستحيلاً ، حتى إذا ما اهتدينا إلى هذا (الطريق) فسوف يصبح عندئذ اللامعقول معقولاً . وهنا تقترب المسافات التناسية وتتلاقى فكرياً - على مستوى التناس الذاتي - بين رؤية الحكيم الفكرية العامة ورؤيته الإبداعية في مسرحية يا طالع الشجرة من ناحية ، وبينها معاً وبين الرؤية الصوفية لأغنية يا طالع الشجرة من ناحية أخرى .

فالحكيم في رؤيته الفكرية والإبداعية مهموم بمصير الإنسان أمام عجزه الوجودي : بما هو قضية القضايا في معظم نصوصه المسرحية ومؤلفاته الفكرية والدينية^(١) ومعنى بصيانتته من الدمار على حد تعبيره ، ويرى في الدين والإيمان بالذات الإلهية سبيلاً إلى الخلاص والاعتناق من هذا العجز ، وهو ما تؤكد المسرحية أيضاً بنزعتها الصوفية .

وتؤكد الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) بما هي أغنية صوفية الأصل : ترى في الدين والإيمان والتصوف سبيلاً إلى الخلاص ، وطريقاً إلى الاعتناق من هذا العجز ... وهنا بدأت آفاق التناس بين المسرحية والأغنية تتخلق وتتحدد ضمن رؤية فكرية للحكيم المفكر وللحكيم المبدع (المؤلف الضمني) على حد سواء .

ومفاد هذه الرؤية أن العالم عالمان ، أحدهما عالم مادي وسبيله العقل (السببية المادية) وعالم روحي وسبيله القلب ، وسمته الإيمان بالغييب ، وفي القرآن إشارة مؤكدة لتجاوز هذه الثنائية ، تلك هي الإيمان بالغييب في قوله تعالى في سورة البقرة : « الذين يؤمنون بالغييب » ولا يقصد القرآن بالغييب ما يعرف بالغيبيات التي توصلد أبواب العقل فتمنعه من تجاوز ما وراء الحواس الخمس ، وما يصله إليه منها وحدها ، إنما يهدف القرآن الكريم من الإيمان بالغييب : تقدير الإنسان بوجود ما وراء حواسه وما بعد المادة ، فيعمل جهده وعقله ووجدانه حتى يصل إليها ، حيث تنفتح أمامه أبواب الغيب ، باباً بعد باب ، وعلماً إثر علم ، حتى

(١) انظر للحكيم بعض مؤلفاته الدينية مثل : « محمد ﷺ سيرة حوارية (١٩٣٦) - أرنى الله قصص فلسفة (١٩٥٣) - مختار تفسير القرطبي (١٩٧٧) - الأحاديث الأربعة "فكر ديني" (١٩٨٣) .

يصل إلى الحقيقة الكونية والحقيقة الإلهية التي هي أبعد ما تكون عما يصل إليه من الحواس وحدها ، وأشمل مما يدركه العقل المقصور على المادة والقوانين المادية .

لقد كانت البشرية - وما زالت تنتظر الإنسان الذي يتوهج فيه النور الإلهي على حد تعبير الحكيم وتتلاها به الكلمة العظمى ، فيكون من الشرق روحانيته الرشيدة ، ومن الغرب عقلانيته السديدة ، ومن الكون أغواره البعيدة وسيمبولوجيته الأكيدة .

أما اعتماد الفكر الغربي على عالم العقل المادي وحده فهو الذي انتهى به إلى الفلسفة العدمية أو المادية - على حد قوله - والشعور بعيشية الوجود ، على حين أن الإنسان الكامل (وهذا التعبير بتعالقاته الصوفية) هو الذي يؤمن بالعالمين معاً ، عالم المادة وعالم الروحي ، فيكتشف عندئذ * المعنى * الكامن في الوجود ، وتطمئن نفسه ، ويتحقق الأمن النفسى أو الأمان الروحي الذي افتقده إنسان العصر الحديث ، على نحو ما تعالجه مسرحية (يا طالع الشجرة) .

مسرحية يا طالع الشجرة والبحث عن المعنى :

« أفحسبتم أمّا خلقناكم عبثاً وأنكم إلينا لا ترجعون » « قرآن كريم - المؤمنون (١١٥) » .

لما كانت المسرحية عيشية الشكل فقد كان من الطبيعي - كما ذكرنا - أن تكون عيشية المضمون أيضاً ؛ حيث لا مضمون خارج الشكل . هكذا يعترف الحكيم نفسه بأن " مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون ... من فكرة أن العالم عبث ينتهي إلى الشكل العيشي الملائم لهذا المضمون (١) . وأن المسرح - آخر الأمر ، شأنه شأن كل الفنون - ليس إلا صورة استعارية لهذا العالم .

وقد رأينا من قبل أن مسرح اللامعقول للحكيم مضاد فكرياً ، ومعارض على طول الخط لمسرح العبث الغربي ، ومن هنا كانت محاكاته لمسرح العبث قائمة على الشكل فقط لا المضمون . الأمر الذي سبق أن تحفظنا عليه في فقرة " الفرق بين مسرح العبث الغربي ومسرح اللامعقول العربي " .

يقول الحكيم إن الاعتماد على الشكل لا يعنى أنه بلا مضمون ، ولكن الاعتراض أو المفارقة هنا أن الحكيم يختار الشكل العيشي لمضمون لا عيشي أو معقول . حتى لو سماه

(١) مسرحية الطعام لكل نم : ص ١٨٨ .

الحكيم باللاواقعية الشعبية الفكرية التي لا تعنى شيئاً في رأينا سوى عبثية الشكل الشعبي اللامعقول ، وإن زعم الحكيم غير ذلك .

" وهذا الاتجاه الذي تسير فيه هذه المسرحية وإن كان مسائراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية . إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، فإن طبيعته الشخصية من جهة ، واستلهاماتي الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك - وربما على رغمي - دخل كبير في تكييف نوعها تكييفاً خاصاً يمكن أن أسميه الآن مثلاً : (اللاواقعية الشعبية الفكرية) " (١) .

ومن غير ما تلاعب بالألفاظ أو مراوغة كامة في مصطلح الحكيم " اللاواقعية الشعبية الفكرية " فإنه يعنى به قضية المعنى ، انطلاقاً من إيمانه بأن لا نص مسرحياً بلا مضمون أو أساس فكري - على تمييزه - يشكل ركيزة التناص الأساسية - في هذه المسرحية - مع الأساس الفكري المائل للأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة) أيضاً ، كما سنرى عند حديثنا عن آفاق التناص بينهما .

وقد رأينا من قبل أن رغبة الحكيم التجريبية تسعى إلى التجريب في إطار عبثية الشكل وعقلانية المضمون ؛ على اعتبار أن " المعنى " مكون بنائي ودلالي (وحدة الشكل والمضمون) ، وخاصة في النص المسرحي (٢) ، ومن ثم كان عليه البحث عن معنى منطقي لا عبثي ؛ كما يقول :

" عندما أريد استلهام فتنا الشعبي (اللامعقول) في مسرحية فإن الأمر يختلف قليلاً ؛ فالمسرحية لا بد أن تحمل معنى ، ولا يكفى المعنى الداخلي في ذاته تشكيلها ، ربما استطاع الشعر - وخصوصاً السريالي والدادى - أن يحمل معنى وجوده في ذات صياغته ، ولكن المسرحية وكذلك القصة ، لا بد أن تقول شيئاً . فالمسرحية لا يمكن أن تقوم إلا بأشخاص ، والأشخاص لا بد أن يتكلموا ، وإذا تكلموا فلا بد أن يقولوا شيئاً ، وإذا لم يقولوا شيئاً وقفت المسرحية . المسرحية عمل إنساني ، أي تعلق بذات الإنسان ... ولا بد لها من الإنسان .

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٣ .

(٢) نفسه : ص ١٤ .

إنها كون . والإنسان واقف فيه يتكلم ومحاوِر ويسأل . ويجاب . أو يريد أن يجاب . وموقف الإنسان في الكون موقف عجيب . إنه يريد دائماً أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى جواباً . فإذا صمت الكون عنه فالويل للكون ... أنه يبدو عندئذ عيشاً من العيث في نظر هذا الإنسان ، المسمى أحياناً (البيركامو) وأحياناً أخرى أسماء أخرى كثيرة في مختلف البلاد واللغات ... إنهم على استعداد دائماً لتحطيم هذا الكون أو تحطيم أنفسهم إذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح ... ولكن الكون لا يتحطم إلا في نظرهم ... إنه قائم دائماً لا يقول شيئاً ... وهو مع ذلك يقول كل شيء (١) .

وإذا كان هذا للامعنى ، أو بالأحرى المعنى الخفى للعالم أو المضمحل للوجود والكون والمصير غير واضح للأوروبي الذي خرج من حربين عالميتين دفعتاه إلى الكفر بكل القيم السياسية والدينية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية ، فإنه - المعنى الخفى - لا يزال واضحاً بالنسبة للشرقي المؤمن (العربي المسلم) .

وهذا يعني أن العيب أو الجهل بالمعنى كما من في الإنسان الغربي بوجوديته المطلقة ، في إنكاره لوجوده الله ... واعتماده على العقل الذي انتهى به إلى الإلحاد ، والعجز عن قراءة أو فهم سيولوجية الكون الذي ظن أنه لا يجيب عن تساؤلاته ، مع أنه يقول كل شيء ، فكان أن عجز عن فهمه وسعى إلى تحطيمه وهو في الحقيقة يسعى إلى تحطيم ذاته - الأمر الذي أفضى به إلى التزوع نحو مسرح العيث الغربي ورؤية السلبية للوجود ؛ مع أن أية قراءة سيولوجية للكون - وأداتها القلب قبل العقل - تؤكد وجود الله عز وجل ، وتدعو للإيمان به . فبتحول عنئذ إلى كتاب مفتوح يبرح بأسراره الكبرى لكل ذي بصيرة قلبية ، ولكن أتى مثل هذه القراءة لإنسان " مادي " لا يؤمن إلا بالعقل الذي انتهى به إلى دائرة مغلقة ، جعلت كل محاولة للاقتراب من الكون ومحاويرته وقهم لغته ضرباً من العيث .

ويرى الحكيم أن فتنا الشعبي عميق عمق الكون ، قد يبدو صامتاً مثله ، ولكنه يقول كل شيء ، إنه الصمت الناطق لكل ذي بصر وبصيرة ، شأنه في ذلك أيضاً شأن الفن الحديث :

" وفننا الشعبي - لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون - يقول أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئاً ... وأن هذا الخلط الذي نحسبه خلطاً ، ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستخدام والاستغلال الفنى ... ذلك أن الفنان الشعبي لم يحاول محاكاة أساليب الجمال الفنى التقليدية ... ربما عن قصور أو تقصير أو جهل ... وربما أيضاً عن إرادة ... وكل هذا سواء المهم أنه لا يسير فى الدروب المعروفة المعترف بها ... وتلك هى الفكرة الأساسية فى الفن الحديث " (١) .

وهذا يعنى أن فننا الشعبي - فى جانبه اللامعقول أو العبثى على الأقل يقول - واعياً أو لا واعياً - أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أن يقول شيئاً لا لشيء . إلا لأنه فن فطرى متصل اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون ، وإن المشكلة أيضاً فى فهم النص أو ما يقوله الفن الشعبي كامنة فى الإنسان لا فى النص الشعبي ... غير أن أية قراءة فولكلورية ثابتة يمكن أن تخترق هذا النص ، وأن تفض مغاليقه فيبوح عندئذ بأسراره الكبرى ، ومن ثم فالغيب فيما لا فى النص ، النص الكونى والنص الشعبي معاً ... ولكن ماذا يقول النص الكونى ، من غير أن يقول ؟ وماذا يقول النص الشعبي ، من غير أن يقول ؟ .

يجيب توفيق الحكيم فى نصه المسرحى (يا طالع الشجرة) عن السؤال الأول فقط ، متجاهلاً - بحسن نية أو بسوء قصد - الإجابة عن السؤال الآخر ، حيث النص الشعبي قار فى ذهنه على أنه عبثى الشكل والمعنى ، وأنه اعتمد فى وجوده - مبنى ومعنى - على ذات صياغته كالشعر السريالى والدادى على حد تعبيره ... وما أبعد ذلك كله عن النص الشعبي الذى يتفق بالفعل مع النص الكونى فى دلالاته وهراميه ، لأنه - كما يقول الحكيم نفسه - ليس إلا فنناً نابعاً من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون ... ومن ثم فهو فن فطرى يرى الكون بقلبه لا بعقله ... ببصيرته لا ببصره ، بما هى رؤية صوفية لا فلسفية .
بعبارة أخرى إن الفن الشعبي ليس إلا تجلياً جمالياً جمعياً يعكس رؤية مبدعيه للعالم وللكون . وهى رؤية - فى جوانبها المعقولة أو حتى غير المعقولة - رؤية إيجابية بكل المعايير الفطرية أو الدينية ، الميثولوجية أو الصوفية .

وبهذا يكون النص الشعبي - مع افتراض لا معقوليته - نصاً إيجابياً ومتفائلاً في " لا معقوليته " ، على نحو متناص مع رؤية الحكيم بما هي رؤية إيجابية متفائلة في عالم اللامعقول ، وذلك أن :

" شعوري بعجز الإنسان أمام القوى المؤثرة في مصيره ليس مؤداه التشاؤم" (١) .

وإنما مؤداه التفاؤل كما يقول ، إيماناً بقوله تعالى :

﴿ فوسوس إليه الشيطان ، قال : يا آدم ، هل أدلك على شجرة الخلد ، وملك لا يبلى ؟ فأكلا منها ، فبدت لهما سوءاتهما . وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى ثم اجتباه ربه فتاب عليه وهدى . قال : إهبطا منها جميعاً ، بعضكم لبعض عدو ٤ (٢) .

وهو القول الذي ابتدأ به الحكيم عتمة دخول كتابه " شجرة الحكم (١٩٤٥) بما يشي أن مفهوم الشجرة عند الحكيم هو شجرة الخلد حلم البشرية الأبدى ومأساتها الأزلية (حيث الخطيئة الأولى / سوءة الحياة الدنيا) في آن (لغير المؤمنين بالبعث) منذ هبوط آدم وحواء من جنة السماء (٣) .

فالمسرحية (يا طالع الشجرة) بما هي مسرحية تنتمي إلى تيار المسرح العيشي أو اللامعقول (نقيض المسرح الواقعي أو المنطقي) تنطوي - في قراءاتها أو مشاهداتها - على قدر من الغموض الكبير :

" جاء نتيجة لعملية التجربة نفسها ، تجربة تتداخل الزمان والمكان ، وتجربة تخلخل المنطق؟ ولكن لماذا هذه التجربة ؟ لأتى رأيت واقعنا الحقيقي الكامل هو في هذا التداخل و التخلخل ... (٤) .

(١) نفسه : ص ٩٤ - ٩٨ .

(٢) قرآن كريم : سورة طه ، آية ١٢٠ - ١٢٢ .

(٣) شجرة الحكم (١٩٤٥) : المفتتح أو عتمة دخول النص . ص ٣ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

١٩٧٨ م .

(٤) لمزيد من التفاصيل ، انظر : الطعام لكل فم ، ص ١٨٧ .

ثم يقول الحكيم فى موضع لاحق : إنها أيضاً تنطوى على قدر من الوضوح كبير :
 " حاولت أن أجعل مسرحيتى واضحة كل الوضوح ، لأن الوضوح يجب أن
 يكون هو المطلب العزيز الأخير للفن والفكر " (١) .

وفيما بين الغموض والوضوح يبدو أن ثمة تناقضاً يمكن تبريره بقيام الحكيم بالجمع بين
 اللامعقول الكامن فى عبثية الشكل وما يؤدى إليه من غموض وخلط ظاهرى والجمع بين
 المعقول الكامن فى منطقية المعنى وما تؤدى إليه من وضوح وبيان ، وتكمن " تجريبية "
 الحكيم فى الجمع بين المعقول واللامعقول فى إطار واحد :

" إنى أضفر فى هذه المسرحية موضوعين متعاقبين لنخرج منهما فى النهاية
 " ضفيرة " واحدة ، وأضفر فيها أيضاً الواقع بغير واقع ، والمعقول باللامعقول
 لنخرج فى النهاية حقيقة واحدة ، على النحو الذى يضفر فيه الموسيقى ويعانق
 نحين مختلفين ليخرج فى النهاية نفساً واحداً " - (٢) .

فى ضوء هذه المقاييس أو العتبات الثلاث يتحدد لنا أفق التوقع القرائى فى مقارنة
 " البحث عن المعنى " المعقول واللامعقول فى هذه المسرحية . حيث يتمثل المعقول فى
 مضمونها ، أما اللامعقول فيتمثل فى اتجاهها وبنائها أو تركيبها الفنى وفى متنها السردى
 (المسرحى) وفى لغتها وشخصها ، حيث ينعدم التواصل بين البشر (كما هو الحال فى تقنية
 مسرح صموئيل بيكيت الذى تأثر الحكيم به ، ويمسرح أو نسكو أيضاً) وحيث تختلف
 المسيمات وتتفق فى الوقت نفسه (٣) .

(١) الطعام لكل فم : ص ١٨٩ .

(٢) نفسه : ص ١٨٩ .

(٣) من الآن فصاعداً نود أن نشير إلى أننا اعتمدنا أحياناً فى عرض المسرحية وتلخيصها فقط على
 أكثر من عرض فى أكثر من دراسة ، لعل من أهمها مقاربتين : إحداهما مقارنة نوال زين الدين لها فى كتابها
 " اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم " باعتبارها مقارنة جادة ورسينة تتفق وفكر الحكيم من
 ناحية وتتفق مع الرؤية المسرحية التى تذهب إليها ، وإن اختلفنا أحياناً معها ، وإنما أثرناها حتى لا ننهم
 بتأويل النص وإسقاط تفسيرنا الميثولوجى والصوفى على أغنية يا طالع الشجرة حتى تتساقق وتفسر
 المسرحية . كذلك تختلف معها فى تأويل بعض الرموز وخاصة رمز المرأة ورمز السحابة ، كما عمقنا رؤيتها
 بنصوص أخرى اخترناها من المسرحية . انظر الكتاب المذكور ص ٤٤ - ٥٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
 ١٩٩٨ . أما للمقارنة الأخرى : فهى مقارنة أحمد سخسوخ فى كتابه " توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً "
 ص ٦٥ - ٧٨ . وذلك للأسباب نفسها ، من حيث الجودة والرصانة والتأويل وإنتاج المعنى ، وإن كنا سوف
 نختلف كثيراً مع آرائه أيضاً .

بمعنى أن كل متكلم يفهم معنى كلام الآخر على النحو الذى يريد هو لا الذى يريد الآخر ، ويحملها معنى خاصاً فيما يشغله هو ، مما يؤدي إلى الكشف عن عجزهم عن التواصل ، وانفصال كل منهما عن الآخر . وحيث تتداخل الأزمنة والأمكنة ؛ فالماضى والحاضر والمستقبل أحياناً يوجد كلها فى نفس الوقت ، والشخص الواحد يوجد فى مكانين على المسرح ... كل شىء هنا متداخل ، وحيث شجرة البرتقال لم تعد شجرة البرتقال ، والسجن يتخذ معنى من معانى الحياة الدنيا ، ولغة الأشخاص تشير إلى الوحدة القاتلة التى يحيها الإنسان المعاصر ، حتى وهو موجود وسط جماعة من الناس ؛ حتى فى تساؤلاته المعرفية التى لا تنتهى عند حد لا يجد لها إجابات محددة ؛ فتزداد حيرته الوجودية ، ويزداد إحساسه بالخواء واللاجدوى .

" إنك لن تفهمنى ... إنك تفهم فقط ما تراه مفهوماً لك ... وفهمك أن

تلقى أسئلة محددة المعنى ، وتريد أن تتلقى عنها أجوبة محددة المعنى " (١) .

أما شخصوس المسرحية فقد أتت من عوالم مختلفة : الدرويش ، والشيخة خضرة أو السحلية (٢) ، والشجرة . الدرويش أتى من عالم الروح ، عالم التصوفة ، حيث رأى ما لا عين رأت وسمع ما لم يخطر بقلب بشر ، والشجرة من عالم النبات الذى يعطى معنى الحياة .

ولا معقولة هذا العالم " لا معقولة إيجابية " إذ تدخل - كما تقول نوال زين الدين - ما لا يخضع للمنطق فى دائرة العقل الذى يتحرق شوقاً إلى المعرفة ، على نقبض " اللامعقولة السلبية " (أو الوجودية الملحدة) كما هى عند ألبير كامى التى تنكر كل طريق للمعرفة ، وتقف لكل وسيلة تسعى لفهم اللامعقول ، وتسخر من كل محاولة تتشرف إلى الوعى به .

وعالم مسرحيتنا ينسج خيوطه من رجل وإمرأة يضمهما بيت واحد يعيشان فيه منذ تسع سنوات هو بيت الزوجية ، ولكل منهما عالمه الخاص ؛ الزوجة دائماً مشغولة بالمولود المنتظر ، والزوج تشغله شجرته الخضراء ، وما ستحمله من ثمر ، وبين هذين العالمين تتداخل الأشياء فيما بينهما ، فما يقال عن الشجرة وثمرها المنتظر يصح قوله على شجرة أخرى تنتظرها الزوجة التى أسقطت ثمرتها الأولى بيدها .

(١) توفيق الحكيم : يا طالع الشجرة ، ص ٥٤ ، مكتبة الآداب ، القاهرة (١٩٦٢) .

(٢) توهمت الباحثة نوال زين الدين فى مقارنتها أن الشيخة خضرة شىء آخر غير السحلية ، وأن الأولى أتت من عالم الجن والأخرى أتت من عالم الحيوان ، والحق أن الشيخة خضرة هى السحلية نفسها . الأمر الذى اقتضى أن تتدخل ثانية لتصحيح بعض جوانب المقارنة . ولذا لزم التنويه .

- الزوجة : كان السقط في الشهر الرابع ، كانت قد تكونت وصارت في حجم الكف .
 إنى واثقة من ذلك .

- الزوج : نعم إنى واثق من ذلك ، لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد .

- الزوجة : نعم . إنها كانت تتحرك في بطني ، شعرت بحركتها ، حركة بنت ، لأن
 حركة البنت يمكن أن تعرف ، ولأنى كنت أريدها بنتاً (١) .

وما يقال عن السحلية أو الشبخة خضرة التي يعتقد الزوج في وجود مسكنها الأصلي أو
 مقرها الحقيقي قائم تحت الشجرة يصح قوله على الطفلة " بهية " التي لم تولد بعد ، ومع ذلك
 لا تبارح خيال الزوجة ، وتحيل واقعها إلى ضرب من الخيال ؛ فلا عمل لها إلا إعداد ثوب
 أخضر للمولودة المنتظرة " بهية " ، ولا حديث لها إلا عن جمالها . وهي ترفل فيه حين ترتديه ،
 وهكذا ظلت طبيعة الخطاب بين أبطال المسرحية على فط تنصيب " كل يغنى على ليلاه " ولا
 سيما الزوج والزوجة :

- الزوج : إنى أراها (يعود الضمير على السحلية) جميلة في جسمها الصغير
 المكسور بالأخضر الدائم ، وفي عينيها اللامعتين بهذا البريق العجيب ؛
 إنها رائعة الشبخة خضرة .

- الزوجة : نعم إنها رائعة بنتى بهية (٢) .

ويحدث أن تختفى الزوجة (الأصل) وتدمى " بهانة " ، وفي أثرها تختفى أيضاً
 السحلية أو الشبخة خضرة (الرمز التعضيدي الموازي) ، وهما يحملان جميعاً معنى الحياة ،
 وبشران الوجود بالعطاء المستمر ؛ فلا يبدو القلق أو الاضطراب على الزوج الذي لا ينتبه إلى
 هذه الحقيقة (حقيقة اختفاء الزوجة والسحلية في وقت واحد) إلا على صوت المحقق يلفت
 نظره ، فيعزو الزوج ذلك إلى طبيعة عمله التي أورثته تلك العادة ، فمفتش القطار " هو الوحيد
 بين الركاب الذي لا يعرف القلق أو الاضطراب لتأخر القطار أو وصوله أو عدم وصوله " .
 ومن ثم لم يكن يشغل باله بها حضوراً أو غياباً ... ولكن ها هو المحقق يدفعه إلى " الوعي "

(١) يا طالع الشجرة : ص ٣٤ .

(٢) المسرحية : ص ٢٨ .

بهذه الحقيقة الغائبة والمختفية ، ولم يكن هذا الوعى بالاختفاء قد حدث من قبل (بما فى ذلك اختفاء زوجته على الرغم من مرور تسع سنوات على الزواج) ومن ثم يعترف له الزوج بأن فكرة القتل قد راودته حينما رأى السحلية (الرمز المقترن بالزوجة) لأول مرة ، ولكنه اعتاد الآن قريبا :

الزوج : نعم ... كلما تذكرت اليوم ... إنى سأقتلها يوماً ما ... ولكن هذا طبيعى أن أتتلقها يوم ذاك : لأنى كنت أجهلها .

المحقق : فكرة القتل إذن خطرت لك .

الزوج : فعلاً .

المحقق : وبأى شىء كنت ستنفذ القتل ؟

الزوج : قتل من ؟ زوجتى ؟

المحقق : زوجتك ؟ أنا ذكرت زوجتك ؟

وهنا يختلط الأمر على الزوج ، فالحديث يدور حول السحلية ، إلا أنه يفكر فى زوجته فى الوقت نفسه ، فيختلط عليه الاثنان ويتداخلان . ويتصاعد الموقف حتى يحاصر المحقق الزوج ليستخرج من فمه اعترافاً بقتله لزوجته .

المحقق : كفى الآن حديثاً عن السحالى ، لتحدث عن زوجتك . هل شعرت يوماً برغبة فى قتلها ؟

الزوج : طبيعى .

المحقق : ماذا تقول ؟

الزوج : أقول إن هذا شعور طبيعى .

والمحقق هنا يصر على استخراج اعتراف بأن بهادر قتل بهانة ، أو الزوج قتل زوجته مادامت قد اختفت ولم يعلم أحد مكانها مما يعنى أنها قد قتلت من وجهة نظر المحقق .

المحقق : إذن أنت قتلتها بالفعل .

الزوج : هل أنت متأكد ؟

المحقق : تقريباً .

- الزوج : وهل تعرف ابن جثتها ؟
- المحقق : هذه أنت بها أدري بالطبع .
- الزوج : ليس من الصعب أن تعرف
- المحقق : أفضل أن تقول لى أنت .
- الزوج : المكان سهل وطبيعى جداً ، ويدهشنى أنك لم تعرفه !
- ثم يخبر الزوج المحقق بأن أفضل مكان لوضع الجثة هو تحت الشجرة ليتحول جسدها إلى سماد يغذى الشجرة ، ثم يطلب المحقق فأماً ليحفر تحت الشجرة حتى يكتشف آثار الجريمة ، ولكن الزوج يؤكد على أنه تكلم عن دفن الجثة وليس عن القتل .
- المحقق : ألم تقل الآن أنك دفنتها تحت هذه الشجرة بعد أن قتلتها ؟
- الزوج : لقد تحدثت عن الدفن ، ولكن لم أتحدث عن القتل .
- المحقق : تقصد أنك دفنتها ولكنك لم تقتلها ؟
- الزوج : لم أقتلها (...) هذه مسألة بينى وبينها ، ولكنى لم أقتلها .
- ويرى الزوج أنه إذا وجد تعليلاً لاختفاء السحلية أمكن إذن إيجاد تعليلاً لاختفاء الزوجة .
- المحقق : طبعاً ، إذن ما هو تعليقك لهذا الاختفاء ؟
- الزوج : لا أدري له من تعليق .
- المحقق : لابد أن يكون هناك تعليق .
- الزوج : وما هو التعليق لاختفاء الشبيخة خضرة ؟
- المحقق : دعنا الآن من هذه السحلية .
- الزوج : هنا مهم جداً ... إذا وجدنا التعليق لاختفائها وجدنا التعليق لاختفاء زوجتى .
- ويدهش بهادر أفندى أو الزوج - بطل المسرحية - لأنه لم ينتبه إلى هذه الحقيقة برغم مضى خمسة وثلاثين عاماً كان قد قضاها وهو يعمل مفتشاً للقطار ، ويحار المحقق الذى جاء يبحث فى أسباب اختفاء الزوجة أمام الزوج الذى تفتح وعيه - إثر لقائه بالدرويش - على أهمية التجربة الروحية ، وأثرها فى تحقيق عالم أكثر شمولاً واتساعاً من عالم العقل والمادة ، عالم

لا يمكن رؤيته إلا بقلبه وعقله معاً ، على النقيض من المحقق الذي يرمز إلى العقل بمنطقه الاستدلالي وأدلتيه المادية المتعينة ، الأمر الذي بدأ يشرك أثره في لفظة الحوار بين الزوج والمحقق، حتى غدا كل منهما يتحدث حديثاً يتفق لفظه ويشابن معناه ، على نحو يؤكد هوة الانفصال وعجز الاتصال .

والزوج حين يقول بأن مفتش القطار هو الوحيد بين الركاب الذي لا يعرف القلق أو الاضطراب لتأخر القطار أو وصوله أو عدم وصوله إنما يرمز للحياة بالقطار ، فالقطار رمز الحياة ، وقد حل " القطار " هنا محل " السفينة " لدى المتصوفة القدامى (١) . وهو ما يؤكد الدرويش في المسرحية ، ليفرق بين قطار الحياة أو القطار الأصلي ، وقطار السكة الحديد ، بما هو قطار فرعى :

الدرويش : القطار الأصلي الذي قام قبل هذا القطار الفرعى . ألا تعرف ذلك (٢) ١٤

وكان الزوج أثناء عمله مفتشاً للقطار قد قابل شخصية روحية هي شخصية الدرويش الذي لم يكن معه تذكرة ركوب للقطار ، بل اتضح أنه لم يركب من أي محطة ، بل ركب أثناء سير القطار . وحينما يسأل المفتش عن التذكرة ، حينئذ يعطيه الدرويش شهادة ميلاد ، ويدعى أنها تذكرة الركوب (ركوب الحياة) ، وحينما يصر المفتش على التذكرة ، وهنا يتعجب المفتش ، بل يزداد عجبه حين ينبئه هذا الدرويش . ببعض ما سيقع في حياته ، ففي ضاحية الزيتون (٣) سيكون بيته ، وفي هذا سيجد الشجرة التي تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع ، والتين في الصيف ، والرمان في الخريف ، مؤكداً له - في الوقت نفسه - أن كل شيء من حوله واحد ، أو بالأحرى الكل في واحد في هذه الشجرة : فيندهش الزوج قائلاً :

الزوج : شجرة واحدة ١٤

الدرويش : واحدة ، كل شيء واحد ، هناك شجرة ، والبقرة ، والشيخة خضرة .

الزوج : الشيخة خضرة ١٤

الدرويش : كل شيء أخضر ... كل شيء أخضر .

(١) انظر : نوال زين الدين : اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم (م.س) ص ٤٥ - ٤٦ .

(٢) مسرحية يا طالع الشجرة : ص ٦٣ .

(٣) لا تغفل التسمية المكائنية هنا من مغزى ، فالزيتون نبات معمر ، مقدس ، رمز السلام ، دائم

وعندئذ يدرك المفتش أو الزوج أنه أمام شخص مغاير ، يرى العالم ببصيرته ؛ فيصفه بأنه إنسان " مكشوف عنه الحجاب " ، فيبادر بالتوسل إليه أن يجعله واحداً من أتباعه ومريديه ؛ قائلاً ومتسائلاً :

المفتش : هناك سؤال لا بد لي من أن ألقيه عليك : هل تسمح أن أكون من مرديك ؟

الدرويش : لماذا ؟

المفتش : لأنى أشعر وأنا فى جوارك بالطمأنينة (١).

تقول نوال زين الدين :

" كل شىء هنا أخضر - رمزاً للحياة - وكان الزوج قد تهيأ فكرياً لمقابلة لذلك الدرويش ، إذ سبقته هذه المقابلة إرهابية من تأملات فكرية كان يبحث فيها الزوج عن كيفية الحصول على الشجرة ، شجرة الحياة الأبدية ، شجرة الخلود " (٢).

الدرويش : كنت تقول : أريد هذه الشجرة ، وهذه ، وهذه ، أمسكوا لى شجرة من هذه الأشجار الهاربة من القطار هذه واحدة ، وهذه الثانية ، وهذه الثالثة ، وهذه الرابعة ، وهذه الخامسة ، وهذه وهذه ، وهكذا وهكذا - (٣) .

وكل واحدة من هذه الأشجار تحمل فى طياتها تاريخاً مليئاً بالنشاط الروحى الذى يبذل الإنسان فى الحياة .

خمسة وثلاثون عاماً هى عمر " بهادر " كله فى هذه الحياة العملية ؛ عاشها ولم يقلقه فيها غير صفير القطار ، وجرس المحطة ، وما كانا ليشعرانه - الصفير والجرس - بالقلق لولا أنه أحس فيهما نذيرى موت ونهاية ، فهما يقلقانه عندما يكون نائماً أو شبه نائم ، أى عندما يكون فى الموت الأصفر ، ألا وهو النوم ، الذى يفضى به إلى التفكير فى النوم الأكبر ألا وهو الموت " أحياناً يزعجنى قليلاً جرس المحطة ، و صفير القطار ، خصوصاً عندما أكون نائماً أو شبه نائم ... " (٤) .

(١) المسرحية : ص ٦٦ - ٦٧ .

(٢) اللامعقول والزمان والمطلق : (م.س.) ص : ٤٧ .

(٣) المسرحية : ص ٥٩ .

(٤) المسرحية : ص ٥٦ .

وفى بعض كتب الصوفية - كما تذكر نوال زين الدين - أن فى صلصلة الجرس قوة تدفع الإنسان إلى التفكير فى أحوال الكون وصولاً إلى الذات الإلهية ؛ إذ أن المرء يسمع " أطيظاً من تصادم الحقائق بعضها على بعض كأنها صلصلة الجرس فى الخارج . كما أنه لا سبيل إلى " انكشاف المرتبة الإلهية إلا بعد سماع صلصلة الجرس " (١) .

وكان لجرء بهادر إلى الدرويش غائباً ، أى لغاية محددة ، فهو يريد أن يكون أحد أتباعه ، أو واحداً من مريديه ، ليستشعر فى جواره الأمن والطمأنينة ولكن الدرويش يقول له : " أنت لست فى حاجة إلى الطمأنينة ... من يركب القطار ... دون انتظار لمحطة وصول .. هو دائماً مطمئن (٢) .

إن بهادر يظل من النافذة وحين يكشر النظر يرى : الأشجار تفر ... (٣) " فسيظل على حياة أشمل وأعم من حياته وحياة الآخرين الذين يختفون من الحياة اختفاء الشجر من القطار ، من القطار الحقيقى ؛ من الحياة التى لا تنتهى بنهاية الأشخاص ، بل تظل سائرة على الرغم من كل شيء حتى إذا ما أفرغت ما فى جعبتها عادت إلى السير مرة أخرى فى دورة (٤) تتكرر لا تعرف السأم ولا الملل . ولقد كنا قطارات حين عشنا الحياة يوماً ما وقت أن كانت أرواحنا طليقة لم تدخل الجسد بعد ، وفى المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية حين كنا فى طور السذاجة وكان كل شيء يجرى تبعاً لمعرفة فطرية ، وكذلك فى طفولتنا حين كنا على الفطرة ، قبل أن تطمس أبصارنا ، ويطيح على قلوبنا ، وقبل أن يكتمل وعينا باللامعقول .

و " الحكيم " يحن دائماً إلى طور السذاجة ، يعنى زمن البدايات المقدسة ، حيث لا علة ولا معلول بالمعنى الفلسفى ، وحيث كل شيء يجرى تبعاً لمعرفة فطرية قوامها الحدس والإحساس .

(١) انظر للأهمية : اللامعقول والزمان والمطلق . ص ٤٧ ، ومصادر النقل هناك .

(٢) يا طالع الشجرة : ص ٦٧ .

(٣) نفس : ص ٦٧ .

(٤) للحكيم رؤية خاصة لدورة الحياة أشار إليها تفصيلاً فى كتابه سلطان الظلام . وقد عاجتها نوال زين الدين فى كتابها " اللامعقول " ص ١٨٩ . وانظر أيضاً : التعادلية فى الإسلام للحكيم ص ١٥٤ وما بعدها .

" أستطيع أيضاً أن أدرك أشياء بدون أن تمر بجهاز عقلى وفكرى ...
أدركها بالحدس والإحساس " (١)

حين انتهى طور السذاجة العنيدة وانتهت حياة الفطرة " ولم تعد تصلح لأن تكون قطارات" (٢) ، بدأ الوعى بالشقاء فى الحياة والإحساس بالسأم ، والشعور بالملل من تكرار أشياء لا تفهم لحدوثها معنى ، ولم يكن أمام " بهادر " إلا أن يستنجد بالدرويش لعله يساعده فى مواجهة شخص (وعيد الجديد ، سؤال العقل الحارق) دائماً ما يزعجه ويزعجنا معه :

المفتش : يا سيدنا الشيخ أتقضى ... أتقضى بريك !

الدرويش : إنه معك دائماً ... (يعنى الربير) !

المفتش : نعم . . !

الدرويش : لا تفهم ما يريد أحياناً ... (يعنى العقل) !

المفتش : لا أفهم ما يريد . . !

الدرويش : ولكنه يزعجك ... !

المفتش : يزعجنى ويخيفنى وأخشى أن يضلنى يوماً ! (٣)

وهذا الشخص الذى يزعجه إن هو إلا اكتمال وعينا " باللامعقول " ، هذا الوعى إما أن يؤدى بنا إلى التهلكة والضلال ، أو يصل بنا إلى الأمن والطمأنينة ؛ ذلك لأنه لا يكف عن وضع علامات استفهام تقلق ضمائرنا ، وتفضى بنا إلى حال من التوتر مع الحياة وما يكتنفها من غموض .

على أن " بهادر " عند " توفيق الحكيم " يشرع فى الوقوف من عبث الحياة موقفاً جديداً وجاداً ، غايته البحث عن الخلاص والمعنى ، مستغنياً فى ذلك بمحاولة اللجوء إلى التصوف

(١) اللامعقول والزمان والمطلق : (م.س.) ص ٤٨ ومصادر النقل هنا .

(٢) يا طالع الشجرة : ص ٣٨

(٣) نفسه : ص ٧٠ .

ممثلًا في شخص : " الدرويش " ؛ لعله يجد عنده ما تطمئن به ذاته ، ويدرك الدرويش ذلك شريطة أن يلجأ بهادر - قبل كل شيء - إلى القلب ليستند العقل ويحدث من التوازن ما يعيد إلى الحياة الطمأنينة . وهذا هو ما ينشده " الحكيم " دائمًا ويدعو إليه الإنسان المعاصر إذا شاء أن ينشد لنفسه الخلاص ، لو فطن لغزى الحوار الآتى الذى دار بين الدرويش والمفتش .

ومن ثم كان هذا السؤال الخطير الذى طرحه المفتش على الدرويش عن أقصى ما يتمناه فى حياته ، ففطن ، الدرويش إلى مأساته ، وأوحى إليه أن لا سبيل إلى الخلاص إلا بالروية الصوفية التى تجسدها الأغنية التى أجاب بها عن سؤاله وتضمن سبيل الخلاص :

المفتش : هل تعرف ماذا أطلب من حياتي ؟

الدرويش : (ينشد) :

يا طالع الشجرة هات لى مسماك بقسرة
تخلب وتسقىنى بالمعلقة الصينى

المفتش : يظهر أنك عرفت ؟

الدرويش : العارف لا يعرف (١) .

وهى إجابة تعنى أن المفتش يبحث عن طريق الخلاص (بعد انكسار المعلقة الصينى التى يستدعى ذكرها أو يستحضر - فى ضوء الحديث النبوى - طلب العلم " المادى " أو المعرفة فى جانبها المادى ، " ولو فى الصين " ، طبقاً لبقية نص الأغنية) ، ويعنى أيضاً أن الدرويش لم يكشف عما يجول فى خاطر بهادر فحسب بل كشف له أيضاً طريق الخلاص ، فإذا المطلوب لإتقاد بهادر العصر الحديث هو المعرفة فى جانبها الروحى ، الإيمانى كما يتجلى - هذا المعنى - فى نهاية الأغنية ، كما سنذكرها كاملة فيما بعد .

فالمعرفة الروحية هى كل ما يحتاجه بهادر العصر الحديث ، الزوج أو المفتش الباحث عن المعنى لحياته ، ولن يتحقق هذا المعنى إلا بالإيمان ؛ لا بالمعرفة العقلية فحسب ، بل لابد من تجاوزها إلى المعرفة الروحية ، وعندئذ تنتفى - والحالة هذه - لا معقولية الحياة ، " على التقىض من " سيزيف " بطل ألبير كامى ، وموقفه السلبي من لا معقولية الحياة " (٢) .

(١) يا طالع الشجرة : ص ٦٦ .

(٢) لمزيد من التفاصيل ؛ انظر : اللامعقول والزمان والمطلق ص ٤٨ - ٤٩ .

وترى نوال زين الدين في مقارنتها لهذه المسرحية أن هذه الشجرة التي تطرح البرتقال في الشتاء ، والمشحش في الربيع ، والتين في الصيف ، والرمان في الخريف^(١) مسا هي إلا شجرة المعرفة^(٢) ، وأن حياة " بهادر " ليست وحدها في هذه الشجرة ، إن فيها حياته ، وحياة الآخرين في هذا الكون ، ولا وجود لهذه الحياة إلا على كتف الإنسان وعنقه وروحه جميعاً . وإذا كانت الحياة لا يكون قوامها إلا من حياة الإنسان ، فلا بد أن " بهادر " قد قتل زوجته - بالمعنى المادى لا الروحى - ليقدّمها غذاءً لهذه الحياة تستمد منه وجودها ، فهذه الشجرة لا تطرح هذه الفاكهة المختلفة إلا إذا " دفن تحتها جسد كامل لإنسان ... فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات ... "^(٣) . وهذا يعنى أن الموت هو سبيلنا إلى الخلاص الروحى ، بمعنى أن الروح فيه تنعتق من سجن الجسد ، لتسبح في عالم الملكوت ... عالم الروح الخالد .

ويرى الدرويش أن الزوج إما أنه قتل زوجته (بكل رموزها الروحية أو الصوفية أو الإيمانية) ، وإما أنه لم يقتلها بعد (وهنا يكمن قلقه الوجودى) . ذلك أن الشجرة تشكو من قلة الغذاء ، كما أنها إذا تغذت بالسماذ المطلوب ، أى إنه دفن تحتها جسد كامل لإنسان أمكن أن تطرح البرتقال في الشتاء والمشحش في الربيع والتين في الصيف والرمان في الخريف، كما يقول الدرويش . وهنا يعلق المحقق : " أظن أن سبب الجرعة بدأ يتضح " ... ويرى الدرويش معلقاً على قول المحقق : " إن القتل لأسباب فلسفية شىء مألوف في عصرنا الحديث " ، فإذا ما تساءل المفتش عن معنى ذلك ، أجاب الدرويش :

الدرويش : فلسفة العصر موجودة فيك ، وفلسفة الشجرة موجودة فيها .

الزوج : فلسفة الشجرة ١٢ .

الدرويش : نعم .

(١) المسرحية : ص ٧٧ .

(٢) اللامعقول : ص ٥٠ .

(٣) المسرحية : ص ٧٨ .

(٤) إن الشجرة - هند الحكيم - تتعدد معانيها في ضوء سياقاتها المختلفة لكنها واحدة في النهاية ، فهي تعنى الحياة المتكاملة في جانبها المادى والروحى ، الدنيوى والأخروى ، اللامعقول والمعقول ، المرئى والخفى ، وليس من طبيعة المخلوق أن يسأل الخالق ١ .

الزوج : وما هي فلسفة الشجرة ؟

الدرويش : تنتج ولا تسأل ... تنتج زهراً لا تشمه ، وثمرًا لا تأكله ... ولا تسأل لماذا ؟ لا يعذبها السؤال عن جواب لن تتلقاه (١) .

الزوج : حقًا ! هذا شيء جميل من الشجرة ، ولكن ما دخلى أنا في هذا ؟

الدرويش : إنك لست شجرة .

الزوج : هذا بديهي .

الدرويش : ولذلك ستقتل زوجتك ، إن لم تكن تقتلتها .

لم يجد المحقق من الأدلة ما يكفيه لتبرئة " بهادر " من تهمة قتل زوجته ، فحتى الدرويش الذى أتى به " بهادر " ليشهد له أمام المحقق ، شهد عليه ، بل زاد الطين بلة حين قال إن " بهادر " إن يكن قد قتل زوجته فهو فى طريقه إلى قتلها فعلاً : " وفاة لدين عليه أمته فلسفة العصر " ، ذلك أن فلسفة العصر موجودة فيك " (١) . وإن السبب عندك " يتمشى مع فلسفة العصر " (٢) . إذ لا بد من المغامرة أو التضحية إذا كنا نريد أن نعرف - ونحن لا شك نريد ذلك - بعدما اعترانا من قلق ؛ أيقظه وعينا الجديد " بلا معقولية الحياة " . و " بهادر " ليس كالشجرة التى تنتج زهراً لا تشمه ، وثمرًا لا تأكله " ولا تسأل لماذا ؟ ... لا يعذبها السؤال عن جواب لن تتلقاه أبدًا " (٣) . فأين ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ أسئلة تطلق ضميره وتحيا معه مثل ظله . فليوضع " بهادر " فى السجن ، وليستمر الحفر تحت الشجرة بحثًا عن الحقيقة الغائبة عند كل من بهادر والمحقق ، وإن ظل بهادر بصيح فى وجه المحقق : " ستحفرون تحت شجرتي ، ستقتلون الشجرة ، قتلة ! يا قتلة ! " .

يوضع صاحبنا فى السجن ، فلا يرى فيه ما يراه السجناء عادة ، بل يمتلكه شعور غريب يجعله يشبه جنينًا " عاد إلى بطن أمه ، يتغذى من الداخل ... وينتظر يداً تجذبه إلى الخارج فى وقت من الأوقات " (٤) .

(١) المسرحية : ص ٨٣ .

(٢) المسرحية : ص ٨١ .

(٣) المسرحية : ص ٨٣ .

(٤) المسرحية : ص ١١٤ ومن المعروف أن الشعوب القديمة التى كانت تؤمن بالبعث ظلت تدفن موتاها

على هذا النحو الجنينى ، أى على شكل الجنين فى بطن أمه على أمل ميلاده أو بعشه من جديد .

كل الذى حدث بالنسبة إليه أنه انتقل من سجن كبير إلى سجن يصغره ؛ فالإنسان سجين حياته . أراد ذلك أو لم يرد ؛ كما أن رجلاً " مثل بهادر " يطمع فى الخلاص ، ويطمح إلى أن يسلك طريق التصوف لا تكون الحياة عنده ، وعند غيره من المتصوفة إلا سجنًا كبيرًا يمارس فيه وجوده إلى أن تحين ساعة اللقاء التى طال انتظاره توفًا لها ، وتحرق شوقًا إليها - حيث الخلم الأزلى بالخلود الأبدى - فيأتى من يجذبه من هذا العالم ، لينهب إلى حيث الروح القدس الذى هو بضعة منه ، ونفحة من نفحاته ، فهو الذى نفع فيه ، ودفع به إلى هذا العالم من قبل . و " السجن " فى لغة المتصوفة ، يرمز دائمًا إلى الحياة الدنيا ، ومن وصل منهم إلى مرتبة إلى مرتبة الكشف الإلهى ، يكثر من ترديد هذا المعنى الصوفى (١) .

ما إن يدخل " بهادر " السجن حتى تظهر الزوجة ، فتعود إلى الوجود مرة أخرى ، ويظهر الزوجة تنقلب الأوضاع رأسًا على عقب ، فترى الزمن يتخذ تقويمًا آخر غير الذى نعرفه ونعمل به ، " فساعة فيه قد تساوى يومًا أو يومين ، شهرًا أو شهرين ، أو أقل من ذلك أو أكثر . ما دامت سيدتك لم تعد ، فنصف الساعة لم ينته بعد إنها دقيقة فى حسابها " (٢) . وعندما يخبرون الزوجة بما كان من أمر اختفائها فتقول " لم أكن تقيبت بعد ... لم أكن خرجت من المنزل " (٣) . وترميهم بالكذب ، ثم تعود فتصدقهم القول مرة أخرى . وعندما يسألونها فى ذلك تعزوه إلى عقلها ؛ فهى حينما تحكم عقلها فى منطق الأشياء ، يبدو لها كل ما يروونه كذبًا ، فإذا ما عادت إلى حدسها بدا لها ما يروونه صدقًا .

* - لأنى كنت أتكلم حسب عقلى ! ...

- والآن ؟ ...

- حسب ما حصل " (٤) .

- هذا شيء لا يتقبله العقل ، وهو اللامعقول بعينه .

(١) لمزيد من التفصيل حول مفهوم الزمن الصوفى أو الدينى ، انظر : اللامعقول والزمان والمطلق ، ص ٥٣ .

(٢) المسرحية : ص ١١١ .

(٣) المسرحية : ص ١٠٩ .

(٤) المسرحية : ص ١٠٤ .

لكن " الحكيم " الذى يؤمن بالحدس الصوفى والإيمان بالغييب ، يعبد علينا ما قاله من ضرورة وجود تعادل دائم بين القلب والعقل ؛ كى لا يحدث خلط أو اختلال فى أوضاع الكون إذا ما أعملنا التفكير فيه معتمدين على العقل وحده أو القلب وحده ، ولا بد من الاثنين معاً ، ففى التعادل حركة دائمة يسمى بها كل من الطرفين المتعادلين إلى الآخر ، حتى لا يكون فى أى منهما جمود يدفع بالإنسان إلى الخطر ، على نحو ما كتبنا من قبل فى فقرة "حدود العقل وآفاق الإيمان عند توفيق الحكيم " .

والزوجة - حضوراً وغياباً - هى - فى رأينا - رمز للمعنى ، للروح " للروحانية الصوفية " فى تجربتها الملموسة ، ومن ثم لم يكن للزمن هنا معناه البيولوجى والسردى / التاريخى ؛ وهو ما يفسر لنا أمرين : أحدهما اغتراب الزوج عن زوجته ، وتعوده الدائم على الوحدة ، والآخر جهل الزوج باختفاء الزوجة حتى اتهم بقتلها دون العثور على جثتها المادية التى يقوم المحقق بالبحث عنها ، وجهله المعرفى أيضاً بهرات اختفائها ، السبب الذى أدى - بصمتها الناطق - إلى ثورته التى انتهت بقتلها كما تنبأ الدرويش الصوفى .

والمهم أنه بظهور الزوجة على مسرح الوجود يعود " بهادر " إلى مسرح الحياة فقد أفرج عنه ، وها هو يتخذ طريقه إلى البيت فرحاً ، ذلك لأن ساعة الخروج لها فرحة لا تعديها فرحة ؛ " طبعاً إن ساعة الخروج مفرحة دائماً للسجين ا ... على حد قول المحقق ، وعلى حد تفسير الزوج والزوجة لمفهوم الخروج :

الزوج : ساعة خروج البذرة من بطن الأرض خضراء حية ا ...

الزوجة : حيناً لو عادت إلى البطن وخرجت حية ا (١).

وهنا نعود مرة أخرى إلى عالم " اللامعقول " فالكل ينطق بعبارات تكاد تكون واحدة ، لكنها تعنى لكل منهم شيئاً غير ما تعنيه للآخر ، وحيث ظاهرها غير باطنها ؛ فالمحقق يتحدث عن فرحة السجين ساعة خروجه من السجن ، والزوج يرمى إلى الساعة التى تتحرر فيها الروح من الجسد ، أما الزوجة فهى تريد الساعة التى تنفخ فيها الروح فى جنين محتويه أحشائها ليخرج إلى الوجود .

يلهب " بهادر " إلى حديقة منزله فيفزره أمر الحفر حول الشجرة ويخشى أن يكون قد مسها سوء ، وهناك تتعقد الدهشة على لسانه لم رأى السحلية التى كانت قد اختفت باختفاء الزوجة :

" عادت الشبيخة خضرة ... أبصرتها تتهادى فى ثوبها الأخضر ... وتتجه إلى مسكنها ... ثم تقف كالمشلوكة ... فقد وجدت حفرة هائلة فى انتظارها... " (١) .

ويتأمل الزوج الموقف كله : ترى أهله الحفرة تنتظر السحلية حقًا ؟ إنها والسحلية كانتا مختلفتين معًا وعادتتا إلى الظهور معًا ، لابد أن هذه الحفرة ستلتقيهما أيضًا معًا ، لكن أين كانت السحلية ؟ هنا يتذكر " بهادر " سؤالاً كان ينبغي أن يوجهه إلى زوجته من قبل : " بهذه المناسبة : أين كنت ؟ " (٢) . ولكنه لا يتلقى جوابًا ، وأكثر من ذلك تقابله الزوجة بصمت يُخيفه فى حين أنه يتحرق شوقًا إلى معرفة المجهول " لابد أن أعرف أين هذا المكان ... هذا المكان الذى لا سبيل إلى معرفته " (٣) . ويظوف " بهادر " بزوجته فى كل مكان يطرأ على عقله (بيت ، فنلق ، مستشفى ، سجن ، مرقص ، مسجد ... إلخ) لعلها تتذكر لكن دون جدوى فهى تقابله بالصمت ، ولا شىء سوى الصمت .

وتتحول القضية لدى الزوج من قضية الشجرة ، ثم من قضية التحقيق فى غياب الزوجة إلى قضية المعرفة ، فهو يريد أن يعرف أين كانت الزوجة :

الزوج : أنت لا تريد ، لأنك لا تعرفين أين هو ؟ أما أنا فالأمر أصبح بالنسبة لى
خطيراً خطورة هائلة !

الزوجة : خطورة هائلة !

الزوج : بالتأكيد . لابد أن أعرف أين هذا المكان ... هذا المكان الذى لا سبيل إلى
معرفته .

ومنذ هذه اللحظة لا ترد الزوجة على أسئلة الزوج سوى بكلمة " لا " بما تنطوى عليه من صمت سلبى عن الجواب ، لأن الأمر فى رأيها لا يحتاج إلى سؤال ، ومن ثم فلا معنى للجواب. لكن طرح السؤال فى ذاته مشكلة ... وهو سؤال ملحاح والرعى به والعجز عن إجابته يلقى الإنسان المعاصر فى أتون الجحيم العقلى أو الفكرى :

(١) المرجعية : ص ١١٦ .

(٢) نفسه : ص ١١٦ .

(٣) نفسه : ص ١٨٩ .

- " إنك ستقتلينى قتلاً ... لو تركت على ما أنا فيه ساعة أخرى ... فقد
ترتكب جريمة " (١) .

ولا يفيق " بهادر " من سورة غضبه إلا على حقيقة قتل زوجته ، وهكذا ظل " بهادر " يبحث عن جواب لسؤال لا يحتاج إلى جواب ، لو فطن إلى المعنى الذى ينطوى عليه حوار الزوجة ، ومن قبل حوار الدرويش ، فكان أن قتل زوجته :

- " بهانة " ا ... " بهانة " ا زوجتى ا ... عزيزتى " بهانة " ا ... لا حول ولا قوة إلا بالله أكان الأمر يحتاج إلى ... إلى هذا " (٢)

وهنا تتحقق نبوءة الدرويش الذى قال بأن " بهادر إن لم يكن قد قتل زوجته فهو فى طريقه لقتلها قتلاً ، وفاء لدين أمثله فلسفة العصر المادية وما اقتضته من ضرورة البحث المستمر عن الحقيقة وصولاً إلى المعرفة الروحية ، وسبيلها القلب لا العقل .

يحمل الزوج الجثة على كتفه ، ويتجه بها نحو الحديقة ، وفى هذه الأثناء يسمع طرقاً على الباب ، فيسخرى الجثة ، وإذا بالطارق هو الدرويش ، يضطرب الزوج عندما يخبره الدرويش بأنه يعرف أنه قتل زوجته . وهنا يطلب الزوج من الدرويش أن يساعده فى دفن الجثة فى القبر الذى حفره البوليس بأمر من المحقق تحت الشجرة ، ولكن الدرويش يرفض ، ليس لأن الموت البيولوجى يكاد يكون عديم الدلالة بالنسبة للصوفى فحسب (الأمر الذى يبرر اختفاء الجثة فيما بعد) بل يعنى أساساً انعتاق الروح من سجن الجسد وعودتها - فى تونق أزلى - إلى باربيها ، ومن ثم اتحادها مع الآخر المتعالى إذا شئنا استخدام المعنى الصوفى الأعمق ، ومن هنا براعة الحكيم فى استخدام استعارة الجثة للزوجة الميتة . ومن ثم لا غرو أن ينفذ الدرويش يده من بهادر الذى لم يفهم المعنى حتى بعد أن قتل زوجته .

وقبل أن يذهب الزوج لدفن زوجته تحت الشجرة يوجه سؤالاً استنكارياً مثيراً للدرويش :
الزوج : هل ستطرح الشجرة كل هذه الثمار المختلفة فى المواسم الأربعة ؟

(١) المسرحية : ص ١٢٨ .

(٢) المسرحية : ص ١٣٠ .

(٣) المسرحية : ص ١٣٤ .

وخلال الحوار بين بهادر والدرويش - لحظة أن شرع الزوج في دفن الزوجة تحت الشجرة - يصبح للشجرة معنيان أو رمزان ، فالدرويش يرى فيها " شجرة حياة الروح " وبهادر يرى فيها شجرة العقل - المعرفة العقلية . فإذا ما تحققت نبوءة الدرويش الذي لم يكن أو بالأحرى لم يعد يثق كثيراً بشخص بهادر الذي يادر بالفعل إلى قتل زوجته (الرمز الروحي) دون ذرة ندم ، بل ينوى تقديمها قرباناً على مذبح العقل (تحت الشجرة) على وهم أن تثمر ثمرها العجيب الذي يحلم به ، عندئذ يشرح الدرويش في السخرية من موقف بهادر ومن رؤيته العيشية (فيتبنى موقفه ليستدرجه لعله يرى ذاته في مرآة الدرويش الصوفى ولكن من دون جدوى) ، إذ ليس العيب (الجهل بالمعنى) كامناً في الزوجة ولا في الشجرة ؛ ولكن العيب في داخل ذات بهادر نفسه الذي لم يعرف أن " معنى كل كائن داخل كيانه ذاته لا داخل رأسه " ، على نحو ما ترى في هذا الحوار الذي دار بين بهادر والدرويش ، إثر قيام الأول بقتل زوجته وسعيه إلى دفنها في قبر " المعرفة العقلية " الذي قام المحقق والبوليس بحفره ، وعندئذ يتغير موقف الدرويش من بهادر الذي لم يدرك " المعنى " حتى هذه اللحظة ، ويرفض أن يد له يد العون :

- الدرويش : لا تنتظر المعونة من أحد ، أحملها بنفسك !
 الزوج : فليكن ، سأحملها بنفسى !
 الدرويش : إني واثق من قوة ساعدك !
 الزوج : سأحملها ، وسأدفنها تحت الشجرة ، ولست بتادم على شيء ، حياتها كانت عبثاً ، أسقطت ثمرتها ، ولم تعش إلا على وهم الأمومة .
 الدرويش : إنها ليست عبثاً ، ما دمت ستقدمها غداً شهياً لشجرتك .
 الزوج : صدقت ، من هذه الوجة هي نافعة .
 الدرويش : إذا كان هناك عبث ففي حياة الشجرة .
 الزوج : كيف ؟ ، الشجرة ؟ !!
 الدرويش : إنها تأتي يزهر هي لا تشمه ، وبألوان هي لا تشاهدها ، ويثمر هي لا تأكله ، ومع ذلك تكرر هذا العمل العبث كل عام .
 الزوج : هذا ليس عبثاً ، هذا عمل نافع .

- الدرويش : بالنسبة إليك أنت ؟
 الزوج : طبعاً .
- الدرويش : اعترف إذن أن ما تسميه بالعيب هو بالنسبة إليك أنت .
 الزوج : تريد أن تقول إن حياة امرأتى كان لها معنى ؟
 الدرويش : معنى كل كائن داخل كيانه ذاته ، لا داخل رأسك أنت .
- الزوج : ولكنها عندي بلا معنى إلا عندما أقدمها الآن غذاء للشجرة ، وتنمو بها الشجرة ثمورها العظيم ، وتنتج ثمرها العجيب .
- الدرويش : البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع ، والتين فى الصيف ، والرمان فى الخريف ؟
 الزوج : نعم ، نعم ؟
 الدرويش : اذهب إذن وأعد لشجرتك الوليمة !
 الزوج : إني ذاهب ، لكن .
 الدرويش : لكن ماذا ؟
 الزوج : هل حقاً ستطرح الشجرة فى هذه الشمار المختلفة فى المواسم الأربعة ؟
 الدرويش : لا تسألنى أنا (١) !!
- وهكذا تظل شجرة بهادر هى شجرة المعرفة العقلية لا المعرفة الروحية (التى يعنىها الدرويش) ، ومن هنا شكك الصوفى فى إنتاج ما تثمر ، ورفض أن يعيب عن السؤال الأخير.
- لذلك لا غرو أن ترى بهادر - رمز الإنسان المعاصر - يرى أن خلاصه من حكم الإعدام الذى ينتظره يكمن فى الاعتراف بجريمته التى دفعه إليها العقل " جريمة البهادر " ولن ينقذه من هذا الحكم بالإعدام جزاء ما اقترفت يده الأنتستان إلا الشجرة (بالمعنى الصوفى) ، ومن ثم كان قراره بضرورة امتلاكها ، بعد أن تأكد لديه أن حياته بدونها لا شىء ، عيب ولن تساوى شيئاً ، ولكن أنى له هذا الامتلاك بعد أن قتل زوجته أو بالأحرى قتل نفسه .

(١) با طالع الشجرة : ص ١٤٦ - ١٤٧ .

هنا تكمن عمقيرة الإنسان الباحث عن الخلاص والمعنى في اتخاذ مثل هذا القرار ، قرار امتلاك الشجرة والانتماء إليها والتواصل معها شريطة أن يعرف ما هو طعامها (الروحي) بالضبط ، وأن يعترف أولاً بجريمته في حق زوجته ، وماذا ينتظره من عقاب من جراء قتلها :

الدرويش : أريد أن ترى المسألة بوضوح ، وأن تعرف جيداً ما ينتظرك .

الزوج : الاكتشاف معناه اكتشاف جرمي .

الدرويش : بالضبط .

الزوج : (مفكراً) يجب إذا أن أقرر ؟

الدرويش : وأن تتخذ قرارك بعد إمعان .

الزوج : لا داعي للإمعان ، قراري جاهز ولا رجوع فيه ، ولا شيء يجعلني أخاف

وأحجم ، ولو حكم على الإعدام ، لأن حياتي بعد ذلك لن تساوي شيئاً .

الدرويش : ما هو قرارك ؟

الزوج : أريد الشجرة العجيبة !

الدرويش : إذن أذهب وأحمل إليها طعامها (١) .

ولم يكن هذا الطعام من وجهة نظر الدرويش إلا الغذاء الروحي الذي لا تنمو الشجرة بدونه، والذي لن نكتشف قيمته إلا في العالم الأخرى ، عبر الموت وانعتاق الروح من سجن الجسد ، وهو الموت الذي تجسده هنا السحلية - كما اكتشفه بهادر فجأة - في قلب الحفرة . التي كانت تحت الشجرة ، بدلاً من جثة زوجته التي اختفت فجأة ، حيث الموت عند الحكيم "ليس في حقيقته إلغاء لوجود ، لأن الله لا يلفي ما خلقه ، ولكنه انتقال لوجود من وجود إلى وجود" (٢) . وهنا يكتمل المعنى في التكامل الوجودي ، ولكن أتى لبهادر العصر الحديث أن يدرك ذلك خاصة بعد أن اتبع هواه وسائر عقله وأعماء غروره الفلسفي الذي انتهى به إلى موت الإله في رأيه ، وراح يلهث وراء امتلاك شجرة العلم المادي أو العقلي .

(١) يا طائع الشجرة : ص ١٥٦ .

(٢) التماذلية في الإسلام : ص ١٥٤ .

ولأن لغة الدرويش تختلف عن لغة الزوج فإن القضية لم تنته بعد ، فما زالت هناك مشكلة الاسم الذى ستحملة الشجرة . إن بهادر يطمع فى أن تسمى الشجرة باسمه " شجرة بهادر " التى كان يمكن أن تخلد اسمه فى الكتب والقواميس ؛ كما أنه يأمل أن تكون الشجرة من أهم اكتشافات العصر الحديث ، ولكن ليس بالمعنى الذى يدور فى ذهن الدرويش (العودة إلى الإيمان) على نحو ما يؤكد الدرويش له ذلك ، ولعل كليهما مُحق فى ذلك ، حيث لم يتفق وعينا بهذه الشجرة إلا فى العصر الحديث ، حيث العبث أو اللامعقول (سمة الوعى الفلسفى لا الدينى فى هذا العصر) . لكن هذه الشجرة لن تؤتى أكلها إلا حين يؤمن بهادر ؛ إنسان العصر الحديث ، ويستعيد ثقته بخالقه ، وحيث يكتمل بذلك وعيه الوجودى الكامل ، بالمعنى الصوفى أو الروحى ، وحينئذ سوف ينتفع الجميع بشجرة بهادر ، ولكن بهادر نفسه سيوضع فى السجن (والسجن ضرب من الغياب أو الموت المعنوى) فلينتظر ساعة الخلاص إذن ، ومادامت شجرة البرتقال لم تعد شجرة برتقال فكل شىء إذن " يجب أن يغير اسمه ومعناه" (١) .

فليخلق لهذه الشجرة " شجرة بهادر الجديد " عالم جديد بمعايير جديدة ، معايير روحية لا عقلية فحسب ، عالم تتخذ فيه الروح مكانها ومكانتها بما هى سبيل الخلاص الروحى الوحيد أمامه ، حتى تنهى بمقتضيات العصر الذى نعيش فيه ، وننظر للأمور نظرة شمولية من خلال أعمال الفكر فيها ، بحيث لا يتفصل المعقول عن اللامعقول ، والمادى عن الروحى والدينوى عن الأخرى . ذلك أن الفكر وحده هو مبدأ صادق فى جميع الأزمان كما قال ريتشاردز ، وحتى " لو لم تنضج الثمرة الأولى لشجرة ما نضجاً تاماً ، فإن الشجرة نفسها ستبقى شجرة الحياة لحياة الروح " (٢) .

فإذا كان بهادر قد مات قبل أن يكتمل وعيه بشجرته ، فإن هناك من سيحاول مرة أخرى لربما يكتمل وعيه بوجوده ، بل ينبغى له أن يكتمل هذا الوعى الروحى ، إذا شاء البحث عن "المعنى" وتحقيق السعادة فى الدارين . وإذا كانت زوجة بهادر (المتصوفة) قد اختفت جثتها المادية فذلك لأن الروح لا تموت ، ولكن الذى مات أو وجد بهادر فى الحسرة القائمة تحت

(١) يا طالع الشجرة : ص ١٤٠ .

(٢) انظر : اللامعقول والزمان والمطلق : ص ٥٦ ومصادر النقل هناك .

الشجرة ميتاً هو السحلية أو الشبيخة خضرة رمز التواصل الشعبي في الفلكلور - كما سنرى - بين عالمين أو مملكتين مملكة الأحياء ومملكة الأموات ، أو بين اللامعقول والمعقول على حد تعبير الحكيم ، ولم يفهم بهادر عندئذ الرمز الكامن والمعنى الكائن في موتها وهو موت مجازي يشير إلى موت بهادر نفسه ، بهادر العصر الحديث بطابعه المادى بعد أن عجز عن فهم " المعنى " الروحي الذى ألمح إليه الدرويش مراراً " دون جدوى " . إن الموت بهذا المعنى ، موت السحلية أو إعدام بهادر أو حتى وضعه في السجن ، يعنى الانقطاع بين عالمين . بعبارة أوضح الموت لكليهما يعنى فقدان الاتصال بين عالم المادة وعالم الروح من وجهة نظر بهادر لا الدرويش ، وهنا تكمن مأساة بهادر المروعة ويتجسد شعوره بالعيشية والاعتراب واللاجدوى .

من هنا كان حوار الدرويش يتسم دائماً في اللحظات الأخيرة بالسخرية من سلوك بهادر الذى لم يفهم معنى اختفاء الجثة ولا مغزى موت السحلية بدلاً منها ، دون أن يفقه حقيقة مغزى موتها على الرغم من ادعائه الحب لها ، ذلك أن الموت البيولوجى عند الصوفى يشكل لحظة انعتاق الروح وفقاً لما يقر به الصوفى من ضرورة رحلة الروح - إثر مغادرة الجسد - لتحقيق عودتها إلى الله (بحيث يصبح الموت عندهم وكأنه عبور إلى الخلود) ، ومن المعروف أن ما ينتشده الدرويش / الصوفى ليس فى إعادة بعث الجثة أو عودة الحياة إلى الروح فى البدن الذى مات . ومن ثم لا غرو أن يشرع الدرويش فى السخرية من بهادر ، ويتركه وحيداً يواجه مصيره المجهول ، معللاً ذلك بضرورة ذهابه إلى مكتب التلغراف (الاتصال المادى أو التواصل بين العالم) ليرسل إليه برقية عزاء ، مع أنه كان حاضراً لمشهد الوفاة المعلن ، وجهاً لوجه مع بهادر . ومغزى سخرية الدرويش هنا من بهادر أن الأخير أفترعه الموت (بالمعنى المادى) ، باعتباره نهاية عدمية ، ولم يكتشف المعنى الوجودى الكامن والمتكامل الذى أشار إليه الدرويش ، أو بالأحرى لم يكتمل وعيه به على الرغم من تشبثه بامتلاك الشجرة العجيبة وحبه الشديد للسحلية ، ومن هنا كانت جريته فى قتل زوجته ؛ والحق أنه بهذه الجريمة المادية أو " جريمة اليهادر " (١) عموماً لم تزده إلا يأساً وإحباطاً وإحساساً بالعيشية (لقد ظل يبحث عن سر اختفاء الجثة دون أن يعلم أين اختفت ، مثلما اختفت من قبل وهى حية ، دون أن يعرف أيضاً أين اختفت ، أو لماذا اختفت) . ولولا هذا الجهل بالمعنى أو بالسر أو بالأحرى

(١) باطالع الشجرة : ص ١٤٩ .

عجزه المعرفى العقلى ما انتهى به الأمر إلى قتلها بيديه الأثمتين حين عجز عن معرفة الإجابة، إذ كان صمتها قاتلاً بالنسبة إليه ؛ فكان أن أقدم على جريمته ، والحق أنه قتل نفسه .

إن الزوجة هنا - حضروا - أو غياباً - هي الرمز الصوفى ، حلمه الأزلى (فى الخلود) بالحجاب بهيئة أو المولود المنتظر ، إيجاب الإنسان الجديد أو الكامل البهى . ومن هنا كان السجن - بالمعنى السابق - هو مآله المادى الذى قاده إليه عقله وعجزه عن المعرفة الروحية ، بما هو يشكل عندئذ المصير المأساوى لبهادر ومصير كل بهادر غربى معاصر أعلن موت الإله ، فانتهى إلى الإلحاد وقتل الروح ، ووآد البعد الدينى فى نفسه ومن ثم فقد أصدر بنفسه على نفسه الحكم عليها بالإعدام ، وتلك هي قمة العيشية والعدمية لأنه قتل ذاته لا الوجود الذى سوف يبقى دائماً يقول ولا يقول ؛ لكل ذى بصر أو بصيرة .

ولكن ذلك - فى نظر الحكيم - لا يعنى الكف أو التوقف " بحثاً عن المعنى " الذى عجز بهادر عن الكشف عنه (ومن هنا كانت تعاسته على الرغم من اقترابه الشديد من الدرويش والتواجد معه فى زمان واحد وفى مكان واحد وتحت سقف واحد) ؛ لأن بهادر ما زال على وعيه الناقض أو رأيه السابق الذى لا يرى العالم إلا بعين عقله أو بصره ، لا بعين قلبه أو بصيرته ، الروحية أو الصوفية ، أى أنه لم يكتشف بعد ساعة الخلاص على حد تعبير المسرحية ، مع أنه كان قاب قوسين أو أدنى منها ، بواسطة الدرويش الذى فتح " ثغرة " فى عالم الخواء الروحى للزوج ، فتأق الخواء فيه إلى اللء ، وكان الحلم بامتلاك الشجرة ، ويقدر ما كان الخواء نقصاً كانت الرغبة فى اللء حلاً . لقد عكس هذا الخواء وجوده فى وعى الزوج مرتين : مرتين فى شعوره بالقلق المعرفى الحارق ، ومرة فى انتظار حكم الإعدام ، وجاء موت السحلية تعبيراً عن الوجود الأنطولوجى المغاير لعالم الظواهر الذى يجب أن يملأ ذلك الفراغ الروحى .

وبذلك تنتهى المسرحية باختفاء وسيلة إخصاب الشجرة إخصاباً روحياً (جشة زوجته الصوفية) وموت السحلية (رمز الانقطاع عن العالم الروحى الآخر ، بعدما كانت رمزاً للاتصال والتواصل وهي حية ، كما سنرى فى تفسير رمز السحلية فى الفولكلور أو المعتقدات الشعبية) . فى لحظة الموت هذه ، يدوى فى أرجاء المسرح / الحياة / النص : أغنيتان غنيتان برموزهما ، أعنى أغنية " يا طالع الشجرة " وأغنية " برجالاتك برجالاتك " كتعبير عن الوجه الآخر للمجدب الدينى والخواء الروحى والعقم العقلى والعدم الوجودى .

بالرغم من ذلك الموت / الانقطاع / الجذب سوف تبقى دورة الحياة (الموت وال ميلاد) في ديمومتها بقاء القطار ذاته في سيره بصفييره المستمر وضجيج المعتاد " إلى يوم يعثون " ، ويختلط الموت (موت السحلية وإعدام بهادر) في نهاية المسرحية مع أغنية السبع التي تتهاذى أنغامها مع نزول ستارة المسرح معلنة نهاية المسرحية ، حيث كان ظهورها وإنشادها في هذه اللحظة الختامية - لحظة موت السحلية - يشير إلى الميلاد المتجدد في دورة الأكون ، وقد راحت أنغامها متماهية أو متناغمة في الوقت في نفسه مع أغنية يا طالع الشجرة وصفير القطار ، ثم لا تليث الأصوات الثلاثة في التداخل بما هي مؤثرات مسرحية : موسيقية وغنائية وصوتية ، بكل ما تنطوى عليه من علامات دالة في سيميولوجية العرض المسرحي ، وذلك في لحن متكامل المعنى لتعلن في النهاية - بتألفها وتناغمها ، بتقابلها وتكاملها - استمرارية المعنى الذي تنطوى عليه سيميولوجية النص المسرحي ومن ثم سيميولوجية النص الكوني الخالد .

" وهكذا نرى توفيق الحكيم يعرض دائماً على التعميق في الأشياء ، ولا يأخذها بسمياتها الحرفية الظاهرة ، وإنما يفرض في أعماقها ، ويدور حولها ؛ يستكشفها من الداخل والخارج ، مثلما يفعل أصحاب المنهج الظاهراتي حين نظروا إلى الأمور نظرنا إلى المكعب من وجوهه الأربعة لنكتشف " المعقول " فيما يبدو لنا " لا معقولاً ، ونكتشف الوجود " فيما كنا نعتقد فيه " العدم " وهي نفسها النظرة التي عرفها الشرق في المعرفة النورانية التي تجمع في ثناياها بين عقليين : يعترف للأول بما لديه من قصور في معالجة الأشياء الميتافيزيقية ، ويعترف للثاني بما لديه من قدرة متجاوزة تعلق الأشياء المحسوسة لتنفذ إلى ما وراء المحسوس" (١) . وهي نفسها الرؤية الكاملة أو المتكاملة في الأغنية الشعبية بطابعها الصوفي الذي آثره الحكيم ، وتعالق معه ، على نحو ما تكشف عنه هذه الدراسة لاحقاً ، وإن ظل ينكره حتى لا ينقض بنفسه اكتشافه " للبحث الشعبي العربي " .

بهذه الرؤية الإبداعية في النص المسرحي يكون الحكيم - بداية - متناصاً مع ذاته الفكرية في رؤيته التعادلية وكينونته الروحية ، وصورته الإيمانية ، ونزعته الصوفية ، حيث لا خلاص - في رأيه - من لا عقلانية الوجود بالمعنى الغربي إلا بالعودة إلى عقلانية الوجود

(١) اللامعقول والزمان والمطلق : ص ٥٦ .

بالمعنى الشرقى أو العربى الإسلامى . وبهذا يتناص اللامعقول مع المعقول ويتعاقبان معاً تأكيداً للمعنى الوجودى المتكامل والكائن فى ذوات الموجودات على نحو ما رأينا فى فقرة "حدود العقل وآفاق الإيمان عند توفيق الحكيم" . وتلك هى رؤيته الذاتية للعالم .

ولكن ما هى آفاق التناسل فى المسرحية مع الأغنية الشعبية ذاتها ؟ وماذا عن التناسل مع العناصر الفلكلورية الأخرى التى ترددت أصداؤها بقوة فى نسيج النص المسرحى ؟ وإن كان الذى يعنينا هنا هو آفاق التناسل مع الأغنية الشعبية قبل غيرها ، ومثلها السحرية أو الشيخة خضرة باحثين عن مفاصل هذا التناسل الظاهرة أو المضمرة ، وأين تكمن ، وكيف كانت ؟ ولماذا ؟ .

هنا تكمن عبقرية الحكيم فى الربط بين النص الشعبى الذى يسعى إلى معرفة "الحقيقة" بالطريقة الصوفية وبين المسرحية التى يبحث خلالها البطل عن الخلاص الروحى أو المعرفة الروحية من خلال الرؤية الصوفية التى جسدها الدرويش ذو المعرفة اللدنية وبين المعرفة العقلية أو العلمية التى يجسدها بهادر رمز الإنسان المعاصر بما هى معرفة قائمة على التحقيق والتفتيش والبحث والتقصى بالمعنى المادى ، وعلى نحو يعكس ثقافة الأسئلة العقلية الغربية على أمل توقع الإجابات الروحية دون جدوى ، فلكل معرفة طريقها ، ولكل حقيقة سبيلها ، ولا معنى للمخلط بينهما ، ولهذا لا غرو أن يكون "بهادر مفتشاً" فى قطار "الحياة" شأنه شأن المحقق النيابى الذى انتهى به تحقيقه العقلى إلى لا شىء ، ومن ثم لم يستطع أن يميز بين الوهم والحقيقة أو بين اللامعقول والمعقول ، وهنا تكن مأساة بهادر العصر الحديث وأمثاله من اليهادر^(١) المعاصرة .

(١) بهادر لغوياً مشتق من الفعل "بهدر" بمعنى بطىء الحركة سىء الغناء ، والبهادر هو السبىء الغناء بمعنى الحسى (المادى) ومعناه المجازى (الغناء الروحى) . انظر المعجم الكبير مادة "بهدر" ج ٢ ص ٦١١ . مجمع اللغة العربية فى القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ . انظر أيضاً مادة "بهدر" بمعنى الإنسان الذى يطلق شياؤه ، واليهدرى هو المرقم أى البطىء الشباب ، وعلى المستوى المجازى تعنى البطىء التمر والوعى ، انظر : جورج مترى عبد المسيح : معجم لغة العرب ، ج ١ ص ١٢٠ مكتبة ليسان طبعة ١٩٩٣ م .

آفاق التناص بين المسرحية وأغنية يا طالع الشجرة :

فى إيجاز - يتلوه تفصيل - تنتهى بنا مسرحية يا طالع الشجرة إلى أمرين : أحدهما : عبثية الشكل ، والآخر لا عبثية المضمون ، وهذا هو مفهوم اللامعقول عند الحكيم ؛ وعلى نحو ما طبقه إبداعياً فى المسرحية ، فإذا ما انتقلنا إلى الأغنية وكيف تناص معها الحكيم تناصاً " ما وراثياً " وهو ما أطلقنا عليه مصطلح " الميتا تناص " ، وأبنا أن الأغنية تنتهى بنا أيضاً إلى أمرين : أحدهما : عبثية الشكل (إذ كيف تكون ثمة بقرة فوق شجرة ... إلخ) . والآخر : لا عبثية المضمون : بما هى أغنية صوفية ، كما ذكرنا ذلك مراراً .

وعلى الرغم من إدعاء الحكيم المراوغ بأن أغنية يا طالع الشجرة هى أغنية عبثية الشكل وعبثية المعنى أن .. ونقول إدعاء الحكيم المراوغ ، لأن معنى كلامه أنه ينكر أن يكون قد تناص معها أو تعالق بها على مستوى المضمون أو الدلالة وإنتاج المعنى ... وهذا غير صحيح، بل إنه كان على وعى كامل بحقيقة " معنى المعنى " القار فى الأغنية ودلالاتها الفولكلورية ، الميثولوجية والصوفية ، وأنه أثر أن يتناص معها - على المستوى الفكرى (الصوفى) اتساقاً مع رؤيته الصوفية فى المسرحية ، باعتبارهما - الأغنية والمسرحية - تدعوان إلى فتح نافذة روحية على العالم .

ولعل ما يكشف زعم الحكيم ويقوض ادعاءه المراوغ ، ويؤكد أنه كان على علم كامل بمعنى الأغنية وعلى وعى بدلالاتها الصوفية أن الأغنية لا تتردد طيلة المسرحية إلا على لسان الدرويش ، باعتبارها عنقود جزءاً من الحوار الذى يحمل المعنى الروحى فى المسرحية ، حتى عندما تتردد الأغنية على لسان أطفال المدارس باعتبارها نشيداً مدرسياً فإنما يعنى الحكيم بذلك طابعها التعليمى فى زمن الطفولة ، ومن الفطرة والبراءة ، ومن البدايات المقدسة ..

ثمة دليل قرعى آخر ، لكنه لا يخلو من دلالة ، وهو أن الحكيم يكتفى طيلة المسرحية بعرض المقطع الأول من الأغنية دون سائر الأغنية ، لأن المقطع الأول يتجلى فيه الجانب العبثى فى الأغنية (لغير العارفين بلغة الصوفية المحملة بالرموز) ، أما المقطع الثانى ، فلا عبثية فيه ، بل فيه يكمن المعنى ، والمنطق ، والسييل إلى الخلاص الروحى فى نظر الدرويش أو الصوفى الواصل ، وفى نظر المرید الأمل ، المفتش أو الباحث عن الخلاص أو الأمان الروحى من خلال الطريق الصوفى ، وباعتباره هو سبيل القلب لا العقل فى المعرفة اللدنية ، معرفة ما وراء الطبيعة ، معرفة ما وراء " ظاهر " الكون ، معرفة ما وراء المادى والمعسوس ، وحيث

وسوف نتأكد وشيكاً أن شبكة العلاقات الأنطولوجية ، أيًا كان التفسير ، ميشولوجياً أم صوفياً ، تشير إلى أن نص الكون - فى عالم الأغنية - كتاب مفتوح ، أمام المؤمنين والعارفين بالله ، فطرة أو اكتساباً ، ومن ثم لا عبث ولا عبثية . بل ثمة منطق ومعنى وغاية فى ضوء الإيمان أو المعرفة الروحية ، على التقيض من المعرفة العقلية الغربية التى انتهت بالإنسان الأوروبى إلى الإلحاد وإنكار وجود الله ، وأن الإنسان - سيد هذا الكون غروراً - قد اكتشف أن مسالة العقل انتهت به إلى طريق مسدود (أو " حارة سد " على التعبير الشعبى الدارج) فكان اليأس وكان الإحباط مصيره ، وكان الشعور بالعبث واللامعنى هو المرقأ العاصف ؛ فكراً وإبداعاً .

وإذا كان الحكيم يرى أن حياة الإنسان متصلة من قبل ولادته إلى ما بعد موته ، ويعد العبث ضرورياً لإعادة الإنسان إلى الطبيعة ، فالأغنية - أساساً - تتمحور حول هذا المعنى تأكيداً لهذا المعنى الوجودى المتكامل ، الذى يحدد طريق الخلاص أمام الإنسان للخروج من محتته الوجودية ، وأن ثمة حياة أخرى خالدة وعودة إلى الرحم السماوى من جديد . وإذا كانت الأغنية فى اعتصامها بالمعرفة الميشولوجية أو الصوفية بحثاً عن هذا المعنى فإنها - برويتها فى الحالىن - تتوسل إلى هذه المعرفة بالقلب دون أن تنكر العقل ، تماماً كما يدعى الحكيم إلى ذلك فكراً وإبداعاً .. وهنا تكمن عبقرية الحكيم - فى تناصه مع الأغنية - شكلاً ومضموناً ، حيث يدعى كلاهما - الأغنية والمسرحية - إلى ضرورة فتح نافذة على العالم الروحى مقابل نافذة العالم المادى ، ويظل الإنسان فى النصين - الفنى والوجودى ، المتخيل والواقعى - فى شوق دائم للوصول إلى معرفة الله .

من المعروف أن حملة التراث من آحاد الشعب العاديين كثيراً ما يجهلون أو ينسون الأصول الأنطولوجية والمعانى الاعتقادية ، الميشولوجية أو الصوفية - التى ينطوى عليها الكثير من النصوص الشعبية الأدبية أو القولية والحركية والتشكيلية والإيقاعية .. إلخ . باعتبارها فنوراً متوارثة من حقب زمنية مرغلة فى القدم ؛ حتى صاروا يمارسونها دون أن يشغلوا بالهم بأسباب نشأتها ، وكل ما يعنيههم فى هذه الممارسة هو الوظائف الجمالية أو النفعية التى تؤديها هذه النصوص فى ممارساتهم اليومية .

إن الباحثين المتخصصين فى علوم الفولكلور والأنثروبولوجيا الفلسفية والمعرفية والدينية ، أو فى علم النفس الشعبى أو الجمعى ؛ يعرفون جيداً أن ليس فى التراث الشعبى ، المادى والروحى ، نص بلا معنى أو بلا منطق أو بلا وظيفة جمالية أو نفعية تحفظ عليه حياته على

امتداد الزمان أو اختلاف المكان ... فإذا ما فقد معناه أو وظيفته اندثر تلقائياً . أو تحول إلى ممارسة أو شعبية أخرى (رواسب ثقافية) تزداد غموضاً مع الأيام ، بسبب انقطاعها عن سياقها المعرفى والوظائفى ، أو انفصالها عن سياقها السوسيوثقافى الحقيقى وأشهر مثال تاريخى على ذلك هو الرقص الشعبى الذى كان فى الأصل نوعاً من الطقوس والشعائر ، ما لبث أن فقد - مع الزمن - وظائفه الدينية ، وتحول إلى وظائف أخرى غايتها التعبير عما يعترى الناس من أفراح وأتراح . وربما كان أيضاً أحدث مثال على ذلك فى الماضى القريب أغنية " الطشت قاللى " التى اجتثت من بيئتها الشعبية الطبيعية ، وقامت بفنائها إحدى المطربات فى الإذاعة والتلفزيون ، بعيداً عن سياقها الاجتماعى ، وعندئذ أصبحت الأغنية نصاً بلا روح وشكلاً بلا مضمون ، حتى أضحت مثار سخرة أبناء القاهرة والمدن الكبرى الذين لم يعرفوا السياق الأسمى الذى كانت ترده فيه هذه الأغنية فى القرى والنجوع المصرية النائية ، على أهميتها فى التعبير عن منظومة القيم الريفية فى يوم " الصباحية " عقب زفاف العروس إلى بيت زوجها لأول مرة ، وهى قيم تتصل بالعفة والحياء والخجل الفطرى النبيل .

مثال ذلك أيضاً أغنية يا طالع الشجرة التى انتقلت من بيئتها الصوفية مع انحسار التيار الصوفى فى مصر فى بدايات عصر النهضة الحديثة ، ففقدت الأغنية عندئذ " وظائفها الروحية " لكنها لم تمت ، بل تحولت إلى بيئة أخرى ووظيفة أخرى ، هى عالم الأطفال وألعابهم الشعبية ، فأضحت عندئذ أغنية بلا معنى ولا مضمون خارج سياقها الأسمى ، وراح الأطفال يرددونها فى بعض ألعابهم التى تشبه حلقات الذكر الصوفى - كما سنرى وشيكاً - دون أن يشغلوا بهم بأصولها الصوفية ، وحسبهم أنها تساعدهم على أداء الوظيفة الحركية والإيقاعية المصاحبة لألعابهم الشعبية ..

ولا أدرى هل كان الحكيم حقاً لا يعرف المعنى الصوفى الكامن فى أغنية يا طالع الشجرة التى استعار عنواتها " الصوفى " - فى تناص ظاهر - عنواناً متماهياً أو مشتركاً مع نصه المسرحى (الصوفى) ، أم كان يتجاهل هذا المعنى الصوفى / الروحى / المنطقى / المعقول ، مكرراً وخبثاً بدهائد المعروف ؟! ليقدمه بعد ذلك منسوباً لنفسه تحت مقولته الطريفة " اللواقعية الفكرية الشعبية " ... وإلا فما مغزى ورودها دائماً على لسان الدرويش ، والدرويش فقط ، دون سائر العاملين أو الفاعلين فى النص (شخصيات المسرحية) .

ذلك أن دلالة المعنى التى أنتجها النص المسرحى تتفق تماماً مع دلالة المعنى الكامن فى النص الشعبى ، على نحو لا يمكن أن يكون الأمر معه مجرد مصادفة ؛ أو توارد خواطر ، إلى

حد وقع الخافز على الخافر " لسبب بسيط جداً ، هو أن الحكيم نفسه ينكر بل ينفي - كما رأينا من قبل - أن يكون للأغنية أى معنى مفهوم ، بل هى فى رأيه عبثية المعنى ! ..

إن دلالة المعنى الذى تنتجه المسرحية هو نفسه المعنى الكامن فى الأغنية على نحو ما نرى فى تفسيرها الأنطولوجى ، الميشولوجى والصوفى الذى نذهب إليه ، مستمعين أحياناً بالتحليل النفسى والمسيحولوجى إلى جانب التفسير الفولكلورى :

وقبل الوقوف على دلالة المعنى فى الأغنية نستعرض هنا الآراء أو التفسيرات الخاطئة أو السطحية التى ذهب إليها النقاد ودارس الحكيم فى تفسيرهم لأغنية يا طالع الشجرة : فالناقد المعروف محمد مندور - بما هو أول ناقد تعرض لتفسير الأغنية إبان عرضها مسرحياً عام ١٩٦٢ - لا يراها إلا موالاً شعبياً (مع أن الموال فن قائم بذاته ويختلف عن بنية الأغنية الشعبية الجماعية) ، وأن هذا الموال " ليس من المعقول ، بل من الرمزية " (وهو ما نواقه عليه) ولكن أية رمزية يعنى مندور ؟ يقول :

" إنها رمزية يلجأ إليها الأدب الشعبى ، أخذاً بالتقية حيناً ، وسترًا لما الوجه حيناً آخر ، فهذا الموال يجرى على لسان رجل فقير يسأل من اغتنى - أى من طلع الشجرة - أن يوجد عليه ببقرة تسقيه شيئاً من لبنها ، وليس هذا من اللامعقول فى شىء ، بل إنه من تدبير العقل الذكى الواعى القادر على الرمز وستر الحياة خلفه " (١).

واستمر هذا التفسير الساذج ذائعاً بين الباحثين والنقاد حتى الآن . مثال ذلك ما ذكره محمد الدالى فى كتابه الأدب المسرحى المعاصر (١٩٩٩) ، حيث يقول :

" هذا الموال المبدع للغة الأحلام ، هو المصنع لأمال الأدميين الذين قضى عليهم شظف العيش وخشونته ، وطحتهم القاقة حتى أنهم لم يعودوا يحلمون إلا بالطعام والشراب . ولما كان معظمهم من الفلاحين الكادحين تبلور حلمهم وتوقع طلبهم فى بقرة حلوب تدر عليهم لبنًا خالصًا سائغًا للشاربين ، وملعقة فاخرة مصنوعة فى الصين الشهيرة بصناعة هذه الملاحق الفاخرة والتى لا يحملها إلا القادرون من الأغنياء وكبار الفلاحين " (٢).

(١) محمد مندور : مسرح تولىق الحكيم ، ص ١٦٧ ، دار نهضة مصر ، القاهرة (ب.ت) .

(٢) محمد الدالى : الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٩٨ ، ط ١ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٩ .

أما آخر ناقد تعرض لهذه المسرحية بحسب علمنا فهو الناقد المسرحي أحمد سخسوخ في كتابه توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً (١٩٩٩) ، فلم يخرج أيضاً من عباءة محمد مندور ، فسار على نهجه في تفسير الأغنية التي يسميها أيضاً موالاً ، فيقول :

" فقد استخدم الفقراء موال يا طالع الشجرة للتعبير عن أحلامهم في الطعام والشراب ، كوجه آخر للجوع والحرمان ، وقد استخدم هذا الموال في المسرحية كتعبير عن وجه الجذب في الشجرة والرحم " (١) .

والأكثر غرابة أن سخسوخ يبرر عبثية الأغنية بأنها تنتمي إلى خرافة البدائيين ، وأن الأدب الشعبي في معظمه أدب خرافي ؛ ناجم عن التخلف الحضاري والبعيد عن التفكير العلمي ، وأن هذا الطابع الخرافي - كما يقول سخسوخ - هو ما جعل الحكيم يعتقد أن فننا الشعبي يعوى أصل العبث والفنون الحديثة ؛ ثم يضيف :

" إذا كان الأمر كذلك ، فكل الآداب الشعبية في العالم يغلب عليها الطابع الخرافي ، وأنها بمنطق الحكيم نفسه تعد فنوناً عبثية ، ومن ثم فلا معنى للحكيم أن يتباهى باكتشافه للعبثية الشعبية العربية (المصرية تحديداً) وأن الصواب قد جانبه في رأيه ورؤيته " (٢) .

والحق أن سخسوخ هو الذي جانبه الصواب في رؤيته للآداب الشعبي .

وفيما بين مندور وسخسوخ قرابة نصف قرن لم يضاف النقاد جديداً خلاله ، وعلى نحو يكشف عن مدى سلاجة مثل هذه التفسيرات والتأويلات السطحية ، بقدر ما يكشف أيضاً عن قصور الفولكلوريين العرب (في إسهاماتهم النقدية أو دراساتهم الأدبية) الذين لم يصححوا مثل هذا الخطأ على ذبوعه في الخطاب النقدي المسرحي المعاصر ، على مدار أكثر من أربعين عاماً .

(١) أحمد سخسوخ : ص ٨٣ .

(٢) نفسه : ص ٥٥ - ٥٨ .

أما السحلية أو " الشبهقة خضرة " ، فلم يفتن أحد من النقاد والدارسين إلى دلالتها الفولكلورية الذائعة في معتقداتنا الشعبية ، ولم يسألوا أنفسهم لماذا اعترف الحكيم بأنه مدين لها بلحظة التوهج الدرامي عند تخلق هذه المسرحية أيضاً ، كما لم يسألوا أنفسهم أيضاً : لماذا اختار السحلية - دون غيرها من الزواحف - لتكون معادلاً للزوجة أو الوجه الآخر لها ، كما يقول أحد الدارسين إن الحكيم اختارها من عالم الزواحف " التي تمثلت فيها الروح مثلما تمثلت في الإنسان ، وفي غيره من الكائنات التي نفخت فيها الروح .

غير أن التناص الفولكلوري معها سوف يكشف أن الحكيم لم يقع اختياره عليها عبثاً ، وإنما عمد إليها عمداً لتعزيد المعنى الروحي أو الوجودي الذي يدعو إليه في المسرحية ، ومن ثم تتفق في معناها الفولكلوري مع المعنى الدلالي للمسرحية .

التفسير الميثولوجي لأغنية يا طالع الشجرة :

إن الأغنية في مجملها بنية رمزية دينية ، ذات أصول ميثولوجية ، وتحمل رؤية أنطولوجية، تعود إلى آلاف السنين ، قبل أن يتحول معناها - عند المسلمين - إلى " نص صوفي " رمزي ، يعبر عن المضمون الروحي الميثولوجي ذاته ، حيث لا مكان هنا والآن - في زمن البدايات المقدسة - للعيشية ، ومن ثم فالأغنية تحمل تأويلاً روحياً ورؤية صوفية للمكون والوجود والحياة ... وكان قوامها في الحالين : الميثولوجي والصوفي يعتمد على الرمز والأسطورة والصورة التي تخص جوهر الحياة الروحية لدى المجتمع الشعبي ؛ فهي على المستوى الأنطولوجي والميثولوجي تتحدث عن قصة الوجود الإنساني في اللاوعي الجمعي ، منذ لحظة الخروج من الرحم السماوي (الطرد من الفردوس) مما يعني حتمية انفصال أو انقطاع الإنسان - منذ لحظة الميلاد الوجودي - عن " الشجرة الكونية المقدسة " شجرة الحياة وعنوان البعث والتجدد ، ورمز الخلود . وهي بهذا المعنى ذائعة ومعروفة في ميثولوجيا العالم القديم ؛ فهي في الأساطير المصرية - على سبيل المثال - شجرة الحياة المقدسة ، وذات الأبناء الناهدة التي ترضع الفرعون لتمنحه الخلود .

وهي أيضاً شجرة البعث (أو شجرة الميلاد)^(١) التي تلعب دوراً أساسياً ومهماً في بعث أوزيريس ، وقوقها يجلس الإله ، ويتغذى من ثمار الأبرار (من البشر) ... إلخ^(٢) . وهي أيضاً " القطب " الكونى ، أو " قطب العالم " الواصل بين ثلاثة عوالم : العالم تحت الأرض (بجذورها) والسماء (بفروعها) عبر الأرض ، وبهذا المعنى أصبحت الشجرة - فى أساطير عالمية أخرى - نوعاً من الطريق المفتوح بين الأرض والسماء ، صعوداً وهبوطاً .. فهى تأتى من أحشاء الأرض لتصلها بالسماء ، وهكذا تتمثل الصلة بينهما - الأرض والسماء - بطريقة رمزية فى صورة شجرة ، هى فى الوقت نفسه شجرة الكون أو العالم ، وعلى نحو فهمت معه

(١) الأصل فى شجرة الميلاد معتقد شعبى قديم يعود إلى مصر الفرعونية ، وإلى أسطورة إيزيس وأوزيريس تحديداً ... ويشير من الاستطراد الذى لا يخرج بنا عن الموضوع ، نقول : إن الشجرة الخضراء فى التراث الدينى الفرعونى - تعتبر رمزاً لرجوع الحياة أو الروح التى تنبعث ثانية بعد الموت (وهى أيضاً الشجرة التى ولد تحتها حورس الطفل الإلهى فى الأسطورة) " ونشأ عن ذلك الحداث عيد شعبى جميل كان يُقام فى كل سنة تذكراً لتلك المناسبة (عودة الحياة إلى أوزيريس فى شكل شجرة) ، وذلك برفع شجرة مقتلعة ، وقرسها فى الأرض فى حفل عظيم ، وكانت تحمل فتغلى بالأوراق الخضراء وبالزخارف والتسامم مثل الكف (خمسة وخمسة) ومفتاح الحياة وغيرها ، وذلك عند إرجاعها على الحياة ذلك الوجه المذكور... "

لمزيد من التفاصيل عن هذه الشجرة الدائمة الاخضرار ، وعلاقتها بالحياة السماوية والبعث والخلود ، انظر ، جيسس هنرى برستيد : فجر المضيير ، ترجمة سليم حسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة المصريين) طبعة ١٩٩٩ .

(٢) لمزيد من التفصيل : انظر :

- ديانة مصر القديمة ، تأليف أدولف إرمان ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى ، ص ٢٤٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الزمسة ١٩٩٧ .

- معجم الحضارة المصرية القديمة ، تأليف جورج بوزنر وآخرين ، ترجمة أمين سلامة ، ص ١٣٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الزمسة ١٩٩٦ .

- الرموز فى الفن والأديان ، تأليف فيليب سبرنج ، ترجمة عبد الهادى عباس ، ص ١٢ ، ص ٢٨٤ - ٢٩٦ . الناشر : دار دمشق سورية ١٩٩٢ .

وفى هذا الكتاب صور ورسوم جنارية مصرية قديمة للشجرة الكونية المقدسة التى تصل الأرض بالسماء حيث ترضع الآلهة ، رمزاً للحياة والتجدد والخلود ، ومصادر النقل هناك .

هذه الشجرة الكونية - فيما بعد - من قبل الصوفية برمزية معقدة ، تربط بين العوالم الثلاثة: عالم الله ، وعالم الإنسان ، وعالم الكون^(١) ، كما سنرى وشيكًا ، وكان من جراء الخروج من الرحم السامى ، والانقطاع عن شجرة الخلد (المساوية) ، أو الهبوط الأرضى ، المتمثل فى لحظة الميلاد الوجودى للإنسان أن تولدت لديه رغبة جامحة - واعية أو لا واعية - وتوقًا أبدىًا فى العودة إلى هذا الرحم ... على نحو يعكس حلمًا إنسانيًا أزليًا أبدىًا فى الحنين إلى هذا "الفردوس المفقود" بمعنى المثالى الذى يتمتع فيه الإنسان بالغبطة والسعادة والحرية والمعرفة معًا ، ولا يخضع لأى شرط من الشروط إلا شرط الإنسان الكامل ؛ شرط آدم قبل السقوط أو الهبوط ، (ما قبل الخطيئة) . ولما كان ذلك مستحيلًا ؛ فقد ترتب عليه إحساس عميق بالفقد والخوف والعجز وظهور الوعى بالحاجة إلى التواصل والشعور بالأمان من خلال رغبته فى التواصل مع الصاعدين إلى هذه الشجرة الفردوسية المساوية .

ووسيلته إلى ذلك " البقرة المقدسة " أو " البقرة الإلهية " (٢) بكل رموزها وطقوسها الذائعة فى أساطير العالم القديم (وحكاياته الفولكلورية ورموزه الصوفية فيما بعد) . ويمثل حليها الخالد والمقدس نقطة الإنطلاق لتجديد الإنسان وبعثه وخلوده ، بما هى رمز لعقيدة مقدسة فى الميثولوجيا المصرية ، التى كان توفيق الحكيم شغوفًا بها ، وبما هى رمز مقدس منذ عصر مبكر للعبادة للإلهة حتحور^(٣) التى انتشرت عبادتها فى مراكز كثيرة بالدلتا ومصر العليا ،

(١) فى الرسوم الإسلامية عمادة ما ترسم الشجرة بفروعها المستدة اللامحدودة ، وأوراقها الكثيفة اللاتناهية رمزًا للشجرة الكونية ، شجرة الحياة ؛ انظر : الرموز فى الفن والأديان (م.س) ص ٢٩٥ - ٢٩٦ .
 (٢) حول البقرة المقدسة أو البقرة الإلهية فى التراث الدينى الفرعونى ، بشىء من التفصيل ، انظر : فرانسوا دوما ؛ حضارة مصر الفرعونية ، ص ٣٨٢ - ٣٨٤ . المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٨ .
 (٣) من المعروف أن الإلهة حتحور قد صورت - فى فنون الإهرام والرسوم الجدارية على المعابد - فى صورة شجرة مقدسة مرة ، باعتبارها الروح الحية للأشجار ، وفى صورة بقرة مقدسة مرات كثيرة ، باعتبارها ربة فى صورة بقرة ، وربة للفرعون ، ومرضعة له ، وقادرة على البعث (مثل إيزيس) وهى أيضاً - بالمناسبة - ربة الذهب (لون البقرة) وهى ربة الأماكن البعيدة ، وربة السعادة والأمل عن ذلك كله .
 انظر :

- الديانة المصرية القديمة ، تأليف ياروسلاف تشرنى ، ترجمة أحمد قندى ، ص ٢٢ ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٦ .

- معجم الحضارة المصرية القديمة (م.س) ص ٥٤ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٥٧ ، ١٧١ ومصادر النقل والنقوش والصور الفرعونية هناك .

- معجم الأساطير ، تأليف شاپيرو ، ترجمة حنا عبود ص ١١٣ دار الكندي بيروت ١٩٨٩ .

باعتبارها الربة حامية الفرعون ، وقد مثلت صورتها في معبد الدير البحري في شكل بقرة ترضع الملك / الفرعون والتي تنفث فيه (اللبن الإلهي)^(١) . وعلى الرغم من أن هذه البقرة المقدسة بحليبها الإلهي المانع للخلود قد فقدت وظائفها ووظيفتها الأنطولوجية (الشعبية) مع مرور الزمان وتغير الثقافات وتبدل الديانات ، فإنها قد عرفت طريقها - فيما بعد - إلى كثير من الحكايات الشعبية المصرية العربية باعتبارها رمزاً للأومة المنقلة ، والأومة الخارقة ، القادرة على " بعث " الحياة لكل الأبرياء من الأطفال الطيبين الذين تغدر بهم زوجة الأب ، فتقتلهم تحقيقاً لغيرتها القاتلة ، وإشباعاً لرغباتها الحسية المقيتة^(٢) .

التفسير الصوفي لأغنية يا طالع الشجرة :

فإذا ما تجاوزنا هذه الأصول الأنطولوجية والدلالات الميثولوجية ، لكل من الشجرة والبقرة ، وجدنا الأولى في الديانات السماوية ليست إلا شجرة المعرفة / الخلد أو الخلود التي أكل منها آدم ، فطرد على إثر ذلك من الجنة ، فكان السقوط وكان الهبوط وكان اللامسقول الدنيوي^(٣) ، وقد قصت الديانات السماوية الثلاثة في تأويل الشجرة تأويلاً رمزياً ، لا تخرج

(١) قد لعب اللبن دوراً مهماً في المعتقدات الشعبية الفرعونية ، إذ تدل فنون الأهرام والنصوص والصور والرسوم الفرعونية على جدران المعابد على أن إرضاع الربة (ورمزها البقرة المقدسة) للملك / الفرعون كان رمزاً لدخوله في العالم الإلهي ومن ثم الفوز بالخلود (فكما أن الطفل يرضع لبن أمه فيحفظ عليه حياته في الشهور الأولى من عمره ، كذلك كان الملك عندما ترضعه الربة أو الإلهة ، فينال بهذا الطقس حياة إلهية جديدة تعطيه القوة على القيام برسائله الملكية على الأرض (فإذا ما انتقل إلى العالم السماوي قامت بإرضاعه كي يبعث من جديد ويعيش إنساناً خالداً) ، انظر : معجم الحضارة (م.س) ص ٢٨٩ ، ٢٩٦ .

(٢) البقرة موتيف أساسي في كثير من الحكايات الشعبية المصرية والعربية والفرعونية منذ حكاية الأخوين في التراث الفرعوني ، فهي تقوم بدور الأم البديلة الحانية أو المنقلة التي ترعى اللثة اليتيمة (ست الحسن والجمال) بعد موت أمها ، فتحميها وتنقلها من مكر زوجة الأب الفيور التي تتأمر على قتلها . وهي أيضاً الأم الخارقة التي تعيد الحياة إلى الابن اليتيم (الشاطر حسن أو الشاطر محمد) بعد أن قتله أبوه غلراً وظلماً بتحريض من زوجة الأب الخائفة أو زوجة الأخ الفاجرة ... إلخ .

(٣) من الجدير بالذكر أن الحكيم مؤمن بهذا المعنى للشجرة ، فقد اقتنع كتابه شجرة الحكم ١٩٤٥ فيما يشبه نصية الدخول إلى الكتاب بهذه الآية التي تحدد ألق التوقعات لدى قرائه : « فوسوس إليه الشيطان ، قال : يا آدم ، هل أدلك على شجرة الخلد ، وملك لا يبلى ؟ فأكلا منها ، فهبت لهما سوماتهما . قال : اهبطا منها جيئاً ، بعضكم لبعض عدو » سورة طه ، آية ١٢٠ ، انظر : شجرة الحكم : ص ٣ .

عما ذكرناه ، ولكنها جميعاً تؤكد عجز الإنسان المعرفى والوجودى أمام مصيره الأرضى والدينى القانى .

فإذا ما اتجهنا إلى عالم الصوفية وجدناهم يتماهرون فى بنيتها الرمزية ، ويعيدون صياغتها وتأويلها - بكل رموزها الميثولوجية والدينية - وتحميلها بالرموز جرباً على عاداتهم ، فأعادوا صياغتها أو كتابتها (إنتاجها) على شكل أغنية صوفية من أغانى الإنشاد الصوفى المصاحب لحظات الذكر ولحظات الوجد الصوفى ... وقد انطوت " الشجرة المقدسة " عندهم على معنيين ، فى تورية رمزية صوفية ، فإذا الشجرة فى معناها الباطنى ومفزاها الخفى - هى الشجرة الكونية التى تربط - عند خواص المتصوفة - بين عوالم ثلاثة : عالم الله ، وعالم الإنسان وعالم الكون التى يرغب كبار الصوفية فى التماهى فيها واجتياها من خلال إيمانهم بـ " وحدة الوجود " (التى يخشون البرح بها لغير أصحاب الطريقة) وهدفهم عندئذ الوصول إلى مرتبة السعادة القصرى والغيبة الأولية .

أما الشجرة ، فى معناها الظاهرى والقريب عند عوام الصوفية ليست إلا دالاً على " شجرة أنساب الصوفية " (مثل شجرة الأنبياء) التى كان الدراويش المتأخرون يعتبرون أنفسهم الخلفاء الروحيين للمتصوفة الأوائل ، وكان لزاماً على كل درويش " مرید " أن يتلقى فترة تدريبه على يد أحد شيوخ الصوفية الواصلين ، وأن يتلقن شجرة نسبة الروحي حتى يصبح متضللاً فى " الطريق " وعندئذ يسمح له بإجراء مراسم القبول (أو طقوسه) من شيخ الخلوة أو شيخ الطريقة ، وهذه هو المعنى السائد والظاهرى فى الأغنية بالنسبة للدراويش الجدد الباحثين على الانتماء الروحي فى إحدى طرق الصوفية ، باعتبارها - آنذاك - طوق الخلاص وطوق النجاة فى عالم فأن محيط وغامض وغير مفهوم لديهم (١) .

وبهذا المعنى الظاهرى للشجرة يمكن أن يجد " العامة " أو فقراء الصوفية أسلوباً واضحاً للتواصل وتحقيق الانتماء ، وهو ما يبحث عنه " المرید " المبتدىء أو الحائر الفقير إلى ربه ، الذى يقف عاجزاً أمام مصيره الأخرى ، فيشرع فى البحث عن الخلاص - فى الأعتية - من

(١) لمزيد من التفصيل ؛ انظر : المجتمع الإسلامى والغرب ، تأليف هاملتون جب وهارولد برون ، ترجمة أحمد عبد الرحيم مصطفى وعبد الحميد الجمال ، ج ٢ ، ص ٣٥٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ١٩٩٦ .

خلال التوجه إلى أحد شيوخ التصوف الواصلين (يا طالع الشجرة) بما هي شجرة المعرفة / الخلود ، متوسلاً إليه (هات لى معاك بقرة) بما هي معتقد مقدس ، حتى تروى ظمأه - المعرفى والروحى - الفطرى وتوقه الأزلى فى الخلود (تحلب وتسقينى) (بالمعلقة الصينى) على نحو يستدعى معنى طلب العلم (العقلى أو المادى وليس دىنى) ولو فى الطين ، بيد أن (المعلقة انكسرت) بنصر الوعى (العلم) وانتهاء عصر الفطرة والبساطة ، أو بالأحرى عندما عجز العلم العقلى بقوانينه المادية عن تحقيق الإشباع الوجودى بنزعاته الروحية : فكان أن أصابه عندئذ هلع الفطام - على حد قول علماء النفس - ذلك أن الحليب الذى كان يصله بالرحم السامى / الفردوسى قد انقطع عنه .

الأمر الذى ولد لديه إحساساً بالضياع والفقْد (فقدان الشرط البشرى فى التواصل والخلود ، أو بالأحرى العجز عن استرجاع الشرط الإلهى قبل السقوط) وأكد لديه الشعور بالقلق والخوف من عدوان وجودى ، إذ لم يفهم مغزى الفطام الحسى وانقطاع الحليب (المادى) وتجلب حاجته إلى نوع آخر من (الحليب الروحى) ولكن كيف السبيل إليه ، فتهدى له العالم (الخارجى أو الدنىوى) حيثئذ ، عالمًا عيشيًا لا معقولاً ، أى بلا معنى مفهوم أو مغزى معقول، وتجلت عندئذ له غريته الوجودية عن الله ، ومن ثم كانت حاجته الشديدة والجامحة - بفعل الوعى الجديد - إلى من يعطيه المعنى أو المغزى (الغذاء الروحى) الذى يمكن أن ينتشله من حمأة المصير المجهول ، والإحساس بالعدمية التى انتهى إليها العقل المادى أو الفلسفى .

لذلك تراه - فى الأغنية - يهرع إلى شيخه الصوفى وهو يتساءل فى ضراعة وتوسل : (يا مين يربينى ؟) بكل ما تنطوى عليه هذه التربية من أبعاد إيمانية وروحية ... لعله يجد عند هذا الشيخ الواصل ، شيخ الطريقة ، طريقاً للخلاص من أزمته الوجودية فى هذه الدنيا القانية (دار الانتقال) قبل أن يصيبه اليأس والإحباط ، فيعصمه من " السقوط " والالتحراف عن جادة الطريق والطريقة^(١) ويكشف له عن " المعنى " و " الغاية " و " المصير " وعنجه عندئذ

(١) مفهوم التربية بالمعنى الصوفى يقوم على الهدى والإشراق والفيض الإلهى أو العلم اللدنى ، من خلال التربية الروحية التى تعتمد - بداية - على تلقين الشعائر والرياضة الصوفية والأدعية والأوراد الخاصة، حتى إذا ما أتقنها على يد شيخه الواصل أعطاه " العهد " ضمن طقوس خاصة تشير إلى تعبيده وقبوله =

الأمّن والأمان ، ويؤكد له التواصل الروحي ، ويحق له " الانتساء " بالمعنى الصوفي " والديني ، ويرقى به إلى " الصوفي الكامل " أو " الإنسان الكامل " .

وبعد لأي شديد ، يجد المرید استجابة لصرخته عند هذا الشيخ الصوفي ، بحكمته العملية وخبراته الصوفية وتجاربه الروحية الشاملة ، فيأخذ بيده على نحو عملي ، من غير أن يظهر صوته في الأغنية (تأكيداً على فعل الاختيار الإنساني) ومن ثم فهو يشير عليه أو يرشده إلى بداية " الطريق " القويم ، حتى إذا شاء أن يسير عليه سار عليه بمحض اختياره . فكان أن استجاب المرید في الأغنية : (دخلت بيت الله) بكل رموزه المقدسة (١) وحيث رمزية المركز " الكلي " القداسة ، وفيه يتم الاتصال والتواصل مع السماء ، ويتجلى له المعنى " الكلي " للوجود ، ويتحقق حلمه في الخلود ، وفي العودة إلى " الفردوس المفقود " حيث السعادة الأبدية والغبطة الأولية ، وفيه أيضاً يتحقق الإنسان الكامل (قبل السقوط) .

== في إحدى هذه الطرق الصوفية ، حتى إذا ما أخلص وتفانى تحققت له الكشوف النورانية والفيوض الربانية ولذلك كثيراً ما نسج في بدايات الإنشاد الديني في حلقات الذكر الصوفي أغنية شمسية صوفية ؛ في معنى التربية الروحية وأصولها وشروطها ، يطلب خلالها المرید / المبتدىء من شيخه أو عمه الصوفي الواصل أن يتعهد بالتربية كما جاء في مطلعها :

صاحب يقول لعنه : بما عم زى مسا اتريت ربيش
قيل ما أميل في الطريق يصيح الفيسر يربيش

إلى آخر الأغنية التي تحذر المرید من الاعتراف - والويل له إذا اعترف - وتعده إذا سار على النهج - بالوصول والوصول (تحقيق الذات الإيمانية) .

(١) بيت الله هنا هو الكعبة عند المسلمين (والقدس عند غير المسلمين) باعتباره المكان الذي يلامس المسلم فيه القداسة ملامسة مباشرة (الحجر الأسود أو الأسعد) وباعتبارها - الكعبة - أيضاً - عند المسلمين - مركز العالم وسرة الأرض وفيه ماء البدايات الأولى والمقدسة (ماء زمزم / التطهر / التجدد) وأنه النقطة التي بدأ منها خلق آدم من ترابها ، وهنا أيضاً الجبل المقدس (عرفات) الذي عرف فيه آدم حواء بعد السقوط من الفردوس أو الهبوط من الجنة ، كما هو معروف في المعتقدات الدينية الشمسية . وأن المكان يرمته بشكل الرابطة المحسوسة بين السماء والأرض ، أو بين العالم العلوي الخالد والعالم الفيزي الفاني ، وعندئذ يتحقق للإنسان / المرید أسباب الاتصال والتواصل مع المركز الذي يمنعه الواقعية والقداسة ، محققاً بذلك رغبة إنسانية ضاربة بجزورها في أعماق الإنسان ، رغبة العشور على الذات في قلب الواقع ، أي في مركز العالم ، حيث يتم الاتصال مع السماء من أجل أن يتحقق حلمه الأزلي في الخلود .

بهذه التجربة الروحية يستطيع المرید / الباحث عن المعنى والمعرفة والمصير أن يتجاوز عجزه البشرى ، ويتأكد لديه أن للحياة / الوجود معانى خفية لا يمكن إدراكها بعيداً عن (بيت الله) ، حيث يكون بمقدوره عندئذ أن يرى بنفسه (رسول الله) أو التصوّج الأجل والأكمل ﷺ للإنسان الكامل حياً خالداً فى قلب المركز الكلى القداسة ، وهو يطعم بيديه الكرميتين (السكر) أو حلاوة الإيمان أو الغذاء الروحى لـ (حمام أخضر) بكل دلالاته الرمزية والسيملوجية فى المعتقدات الشعبية الدينية والصوفية ؛ ربما هو رمز للنفس البشرية فى "فطرتها" الإيمانية وبما هو "حمام الحى" حى المستضعفين ، ورمز السلام (مع الذات والعالم) والشعور بالأمن والأمان (الداخلى والخارجى) . لهذا كان طبيعياً أن يكون لون هذا الحمام أخضر ، فى إشارة دالة على التجدد والنماء الروحى (تقبض الموت المادى والعدم الرجودى) ، وباعتباره أيضاً - الحمام - رمزاً للروح الأمنة والنفس المطمئنة التى ذاقت فى (بيت الله) حلاوة السكر أو لذة الإيمان واليقين ، وبهجة الاتصال الروحى ، وامتعة الكشف المعرفى اللذنى (معرفة الله) وفرحة الانتماء وغبطة الخلود أو الانتصار على الموت ، (حيث أن ما يراه الصوفى من الحق لا يأتيه عن طريق الحواس الظاهرة ، ولا هو بما يصاغ فى كلمات لأنه " حالات " يشعر بها الصوفى من الداخلى ، كشعوره بحلاوة العسل أو بمرارة المنطل) .

غير أن هذا (الحمام الأخضر) هو أيضاً - كما يقول يونج - هو النفس الحاملة وهى فى طريقها إلى الرحم السماوى مرة أخرى ، باحثة عن هذا التوازن النفسى العميق فى النفس البشرية ، الفردية والجمعية على السواء ، مما يعنى - فى ضوء ما سبق كله - أن " الطريق " المعرفى أو " الطريقة " الروحية التى أشار إليها الصوفى (القديم) هى التى يمكن أن تعطى للحياة معناها ، وللوجود مغزاه الخفى الكامن ، وهكذا يتصل الكائن الذاتى بالموجود اللاتھائى ؛ فتستعيد الذات عندئذ سويتها وسلامتها ، توازنها وثراء حياتها الداخلية ، والأمر عندئذ يتعلق على القيام برحلة داخلية إلى مركز العالم ، رحلة إيمانية روحية صوفية ، يعثر خلالها الإنسان / المرید على المعنى أو المغزى الرجودى الذى يبحث عنه ، فلا يكون نهياً لهذا الشعور بالعجز الرجودى أو ضحية للإحساس بالعشبية والعدمية ..

ولكن أتى له ذلك ، والطريق طويل والطريقة وعرة إلا على ذوى الهمم وأولى العزم . ومن هنا كانت أمنية هذا المرید المستحيل - أول الأمر - فى تناول السكر من يد رسول الله ص ، فقال متمنياً ومتشوقاً : (يا ريت أنا ذقته = يا ليتنى ذقته) فأبى هو من رسول الله ﷺ

وليس أمامه - عندئذ إلا شيفعه لعله " يأخذ بيده " ويساعده في اجتياز الطريق الروحي حتى يتجاوز شرطه البشرى أو الدنيوى ، ولكن هيهات ! .

وهنا تتورق الأغنية عند حدود التمنى ، دون أن تعد الإنسان بالخلاص ... فتلك هي مسئوليته ، وعليه في سبيل تحقيق ذلك أن يأخذ نفسه بـ " المجاهدة " و " الرياضة " الروحية وعندئذ يتجلى له " ما لا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر " ، وتتمثل عندئذ الذات الإنسانية في أرقى درجات العرقان ، فتهدأ النفس وتطمئن الذات السائلة ، وتتجلى لها المعرفة الإيمانية ، وتكون النهاية عندئذ مجيدة وفردوسية ، بحيث تفوق كل ما قد يخطر الآن على خيالها ، وبذلك يتحقق لها الخلود والسعادة الأبدية .

إن الأغنية - بهذا المعنى الدينى أو الصوفى وبهذه الدلالة الروحية أو الباطنية العميقة - تؤكد المعنى الوجودى ، وتعكس حلم الإنسان فى التواصل والخلود ، وتجاوز عجزه البشرى أمام الموت ، وتفصح عن التمنى القابع فى أعماق الذات الإنسانية بالعودة إلى الرحم السماوى ، والفردوس الإلهى (الأخرى) كما ينشده الوعى ، ويحلم به اللاوعى الجسمى الفطرى ، ويؤكد المعتقد الدينى ... هنا يتحقق السبيل الأمثل إلى الانتقال من الدنيوى المدنس إلى الأخرى المقدس ، ومن المؤقت إلى الخالد ، ويرتبط الأرضى بالسماوى الذى لا تدركه الأبصار ، كما يرتبط الفردى بالكونى ، والمرئى بغير المرئى ، واللامعقول بالمعقول . إن الأغنية - فى إيجاز - دعوة إلى فتح نافذة واسعة على العالم الروحي .

هذا هو الصوفى الكامن بما هو مفهوم مركزى - فى هذه الأغنية الصوفية التى اندثرت - واندثرت معها مؤخراً وظائفها الدينية ومعانيها الصوفية - بعد أقول المذاهب الصوفية . وانحدرت - الأغنية - إلى سفح الكيان الاجتماعى مجرد أغنية فولكلورية من أغاني الألعاب الشعبية عند الأطفال وتبدلت وظائفها الفولكلورية ، فأضحت تؤدى وظائف ترفيحية ، كالترنيم والغناء الجماعى ، وتشكيل خطوات المشى والرأس وحركات اللعب أو الاهتزاز الجسدى ، شأنها شأن معظم أغاني الألعاب ، لكنها - فى الوقت نفسه - ظلت تحمل "جياتها" الصوفية^(١) ، وإن لم يدركها أطفال الأجيال اللاحقة لطول العهد وبعد الأمد .

(١) معروف أن أغنية يا طالع الشجرة من الألعاب المصاحبة لأطفال الشعبية التى تشبه حلقات الذكر الصوفية ، وتحيلنا عليها مباشرة . إذ يقف الأطفال اللاهون فى دائرة ، ووجوههم إلى الداخل ،

وإذا كان الحكيم قد زعم أنها أغنية لا معقولة في معناها ، فلا أظنه كان صادقاً في زعمه ، بعد أن اتضح لنا معناها الإشاري والدلالي والسيمولوجي (المعقول) ، وإلا ما توقف فقط - طيلة المسرحية - عند مطلع الأغنية وحده مكتفياً بتكراره مراراً على لسان الدوريش كما ذكرنا ، أو بترديد إيقاعاته في خلفية الأحداث ، على نحو يبدو معه مطلع الأغنية عبثياً في زعمه ، وهو :

يا طالع الشجرة هات لي مسماك بقرة
تحلب وتستبني بالمعلقة الصسبني

إذ يتبدى الأمر في هذا المطلع عبثياً غير ذي معنى لمن لا يحفظ الأغنية كاملة ، أو لمن يجهل الرموز الميثولوجية والصوفية لكل من " الشجرة " و " البقرة " صعوداً وهبوطاً ، ثم كيف ترصمه بمعلقة (من الصيني) دون أئدائها أو بالأحرى ضرعها إذا كانت بقرة حقيقية ، هذا إذا افترضنا أن ثمة بقرة بالمعنى المادى فوق شجرة يستحيل عليها صعودها بله هبوطها .

وحتى لو جارينا الحكيم في الاكتفاء بهذا المطلع " العبثي " لوجدناه يحمل في شبكة علاقاته ما ينفي هذه العبثية أصلاً كما أشرنا . ولو أن الحكيم ذكر نص الأغنية كاملاً - ولو لمرة واحدة - لأدركتنا ما تنطوي عليه من دلالة عامة ، على الأقل ، تحلينا إلى (بيت الله) و (رسول الله) أي إلى مرماها الروحي أو مغزأها الدينى العميق الذى يؤكد التواصل بين ما هو مادى وما هو معنوى ، بين ما هو دنيوى وما هو أخروى ، بين ما هو قيزيقى ، وما هو ميتافيزيقى ، ذلك أن الرحلة (الخارجية) إلى (بيت الله) تعنى أن يجتاز الإنسان " المرید " هذا الفراغ الفاصل بين ما هو إنسانى وما هو إلهى . أما الرحلة (الداخلية) إلى (بيت الله) فهى تعنى المزيد من المعرفة بالروح ومصيرها ، ومن ثم كانت (رحلة الروح) ضرورة وجودية لتحقيق عودتها إلى الله .

« وأيديهم متشابكة ، ويدورون بالذائرة دورات كاملة ، وأحياناً يدورون بها دورة جهة اليسار ، وأخرى جهة اليمين ، وهم يقفزون في رشاقة ، وفي مناطق أخرى ، يستند كل لاعب ظهره إلى ظهر زميله ، ويتسايلان إلى الأمام ، وإلى الخلف وهم يفتنون يا طالع الشجرة ... إلخ . وكأنهم في حلقة ذكر من حلقات التصوفة بالفعل .

(حول طريقة أداء اللعبة ؛ انظر : ألعاب الأطفال وأشانيهم في مصر ، محمد عمران ، دار الفنى العربى ،

غير أن الحكيم يتجاهل هذا المعنى من خلال قيامه بحجب بقية الأغنية عن المتلقى أو المشاهد؛ لعله يستأثر به لنفسه في المسرحية ، وإن مضى يراوغنا بقوله إن هذا " اللامعنى " الذى تنطوى عليه هذه الأغنية الشعبية ، هو فى حد ذاته معنى وعمادها - فى إنتاج الدلالة- التعبير عن الواقع بغير الواقع كما يقول ؛ .

وحتى لو سائرنا الحكيم - مرة أخرى - فى مفهومه لمطلع الأغنية - إذا كان حقًا لم يظن رموزها الأنطولوجية والميثولوجية والصفوية - وذكر النص كاملاً ، لأدركنا - بمفهومه هو - أن الأغنية بدأت من اللامعقول المادى الطبيعى ، وانتهت بالمعقول الروحى / ما فوق الطبيعى ، وهكذا يتواصل المادى / الدنيوى مع الروحى / الأخرى ويتكامل الدال والمدلول . (أليس هذا هو ما يريد الحكيم قوله فى المسرحية ؟ أليس هذا هو رأى الحكيم أو رؤيته للعالم فى المسرحية ؟) حيث المعقول فى الأغنية - بهذا المعنى - ينفى عبثية الدنيوى ، ويؤكد على الأخرى على نحو يشى لكل ذى قلب بوجود القوة الروحية المحركة للحياة التى تهبها المعنى المعنى الوجودى الخفى ، ومفزاها المنطقى الغائب (عن الإنسان الفرضى) ، شريطة أن يبادر الإنسان فى البحث عن هذا المعنى بغير طريق العقل وحده ، بل بطريق الحدس من خلال ثقافته وموروثاته الدينية ، وتلك هى مسشولبيته ، إذا شاء تحقيق إنسانيته والخروج من عديميته الفلسفية أو عبثية الوجودية كما يعتقد . هذه الرؤية الغربية يرفضها الحكيم فكرياً بحكم كونه " شرقياً مؤمناً أفاد كثيراً من ثقافة الغرب المادية وثقافة الشرق الروحية معاً ، وبحكم ميراثه الروحى ونزعتة الصفوية وفطرته الإيمانية فى آن .

أغلب الظن أن توفيق الحكيم قد راوغنا - ولا أقول ضللنا - عندما توقف عند معطيات "الأطفال" الدلالية للأغنية ، فاستند إلى تفسيرهم ، وزعم أنها أغنية عبثية المعنى ، حين سأل - وهو كبير - الأطفال عن معناها ... فلم يجيبوه مكثفين بقيمتها الجمالية ووظائفها الإيقاعية فى أداء ألعابهم الشعبية ، كما سبق أن ذكرنا ... ولم يكن الذنب هنا هو ذنب حملة التراث / الأطفال ؛ فما أكثر ما يمارسه الكبار - وليس الأطفال وحدهم - فى حياتهم اليومية من " ممارسات " فولكلورية موروثية منذ أماد بعيدة ، من دون أن يعرفوا جذورها أو أصولها الميثولوجية أو الدينية أو الاعتقادية التى اندثرت مع الزمان ، وطوتها ذاكرة النسيان ومازلنا نمارس " شعائرها " فى حياتنا حتى اليوم دون معرفة الجذور أو الأصول . وعدم المعرفة بهذه

الجزور أو الأصول - جهلاً أو تجاهلاً - لا يعنى أنها بلا معنى ، فلا شيء فى الأدب الشعبى بلا معنى أو وظيفة^(١) ؛ حتى لو كان أسطورياً أو خرافياً ، إلا من وجهة نظر ثقافية مضادة .

وأيًا ما كان الأمر ، وسواء أكان الحكيم على علم بالمعنى الفكرى الكامن أو الخفى (الروحى) الذى تنطوى عليه الأغنية أم لا ، فإن هذا المعنى الخفى فى الأغنية بأبعادها الأنطولوجية والصوفية (الروحية) وما تنطوى عليه من درجة عالية من الاكتناز الدلالى ، هو الذى استطاع الحكيم أن يفجره فى مسرحيته ، ولذلك يمكن القول بأن الأغنية تتفق دلاليًا وسيمبوطيقيًا مع المسرحية ، وأن الحكيم استطاع أن ينفذ إلى معناها الباطنى العميق وأن يتمثله ، وأن يعيد إنتاجه فى مسرحيته على نحو يؤكد التماهى الدلالى بينهما .

ذلك أن حدود الواقع كما يقول الحكيم لا تكفى لتفسير ما يجاوز أحداثه المنطقية ، وأن الكون فى ظاهره غير المفهوم أو المبرد إنما هو فى الحقيقة كون منطقى ومعقول ، وينطوى على معناه الذى لم يعد الإنسان الغربى المعاصر قادرًا على فهم كنهه أو اكتشاف مغزاه الخفى الذى تبنى له عندئذ عيشيًا (على نحو ما تجلّى فى الفلسفة الوجودية إلى حد ما ، وفى النزعة العدمية إلى حد كبير ، وتحليلاتها الروائية والمسرحية والفنية) على غير ما يعتقد الحكيم - بحكم شوقيته وثقافته الإسلامية - من أن للوجود ظاهراً قد يبدو عيشيًا لا ندرك معناه أو نقف على مغزاه ، على حين أن له باطنًا عميق الدلالة ومنطقًا حكيماً يحكمه ، وإن لم ندركه . وأن علينا أن نفهم معناه وأن نعى منطقته أو مغزاه الخفى ، وهذه هى مسئوليتنا الإنسانية ، وطريقنا إلى ذلك هو القلب أو الخدس الصوفى .

أليس هذا هو ما صرح به فى مقدمة المسرحية ، وفى كتبه الأخرى مثل : فن الأدب ، وبحت شمس الفكر ، ومسرحية الطعام لكل فم (خاصة عندما تتردد على لسان الدرويش فى

(١) للنص الشعبى ، القولى أو التشكيلى أو الإيقاعى ... إلخ . وظائف أساسية ، أهمها الوظيفة التواصلية (الإبلاغية) والوظيفة الجمالية (البلاغية) والوظيفة النفعية فى حياتهم اليومية ، العادية والعملية والاعتقادية ... وهو ما يمكن تطبيقه على الأغنية (يا طالع الشجرة) ببساطة ، فهى تدعو إلى التواصل .. إبلاغياً وبلاتياً ، فكرياً وجسدياً ، وتؤدى فى الوقت نفسه وظائف نفعية ونفسية ، فى الحياة الاعتقادية للصوفية ، وخاصة فى حلقات الذكر . وفى الحياة اليومية للأطفال - بمد ذلك - باعتبارها أغنية مصاحبة لإحدى ألعابهم الشعبية ، وفى الحالين تنظم حركة الجسم فى حلقات الذكر أو ساعات اللعب ، بإيقاعاتها المتوازية والمنظومة . مثلما تحدد معالم الطريق والطريقة لدى جمهور المتصوفة .

المسرحية ، أو تسمع صداها في بعض المشاهد التي تبدو لنا في ظاهرها بلا معنى معقول ، (أو حتى في سلوك " السحلية " أو " الشبيخة خضرة " ظهوراً واختفاء) مما يعنى أن ثمة منطلقاً ما يحكم هذا العالم برغم كل ما قد يبدو فيه من عشوائية وانفلات ، وأن مأساة الإنسان الحقيقية تكمن في أننا لم ندرك الحكمة الكامنة والقوة المهيمنة أو المعنى الخفى أو غير المرئى لهذه الحكمة الأبدية التي تحكم العالم والكون والوجود ، لأننا ببساطة لم نعد نعرف " الله " .

وبهذا تبدو المسرحية كالأغنية الشعبية ، سواء بسواء ، ككلاهما تتفق في بنيتها الشكلية أو التركيبية التي تبدو في الظاهر المرئى أو في بنيتها السطحية بلا معنى ، على حين أن بنيتها الدلالية العميقة الخفية أو غير المرئية تنطوى على هذا المعنى الخفى أو المنطقى ، وأن هذا الواقع محكوم عندئذ بقوانين لا نعرفها نحن ، وأن البحث عنها واكتشافها ومواجهتها هو مسؤولية الإنسان ، وقضية الجوهرية .

ومن ثم فالحكيم يعارض هنا الفكر الفلسفى الاغترابى الأوروبى الذى بدأ مع ماركس فى تشييده للإنسان ، وانتهى مع هيدجر بهيمنة الاتجاه العدمى Nihilism فى الفلسفة الأوروبية الحديثة أو المعاصرة التي طورها سارتر فى كتابيه الذائعين (نقد العقل الجدلى) و (الوجود والعدم) . إن هذا الفكر العدمى - إذا صح التعبير - هو الذى راح الحكيم - فى مسرحية با طالع الشجرة - ينقده وينقضه فى هذه المسرحية الطليعية الرائدة و " المعقولة " جداً : باعتباره شرقياً مؤمناً ، كما يقول ، وورثاً شرعياً لديانات سماوية ثلاث .

وإذا كانت الوجودية قد سلطت الأضواء على المفارقات اللا معقولة والمرعبة التي تكتنف موقف الإنسان فى الزمان ، فى مؤلفات تمتد من أسطورة سيزيف (١٩٥٠) لمؤلفها البير كامى ، وفى مسرحية فى انتظار جودو (١٩٥٢) من تأليف صمويل بيكيت ، فإن الحكيم يتوسل فى مواجهتها بالدين ، ذلك أن الدين نفسه استجابة للغز الزمان الأساسى : اقتتار الإنسان إلى الأمن حين يحيا فى الحاضر ، واعياً بأبعاد الماضى السحيقة للكون ، حيث لا يمتلك سلطاناً مباشراً عليها ، ومنعسوراً من الموت أو الفناء الظاهرى فى آن ، والحل الذى تقدمه معظم الأديان - ولا سيما الإسلام - ونزعاتها الصوفية ، هو التأكيد على غط للوجود يتصف بالخلود والتعالى والأبدية ، بغير بداية ولا نهاية ، مبرأً من كل الأخطار ، ومنزهاً عن كل تغيير .

غير أن الدين يعتمد أيضاً إلى إدماج الحاضر الأرضي والطبيعي والإنسان في الماضي والمستقبل . وهكذا يصبح سباق الزمان الذي يجري " هنا والآن " جزءاً من ناموس أعلى لتجدد الحياة مجدداً مستمراً لا نهاية له . وبهذا تكون الوظيفة الجوهرية للدين هي التقلب على خطر الفناء وضروب القلق التي يشيرها الحاضر ، وذلك باستيعاب الإنسان الدنس داخل العمليات اللا متناهية التي تجري في كون مقدس كما سبق أن ذكرنا .

التفسير الفولكلوري للسحلية (الشيخة خضرة) :

ويمثل هذه الغواية أو المراوغة استخدم الحكيم عنصراً فولكلورياً آخر هو السحلية التي ظلت تتبدى أحياناً وتتخفى أحياناً أخرى طيلة المسرحية ، لأسباب غير مفهومة في الحالين ، أي من غير أن يشير الحكيم إلى رموزها الفولكلورية ووظائفها المعروفة في المعتقدات والمعارف الشعبية ، وكل ما يمكن أن نلاحظه عنها أنها جزء من هذا العالم العياني " اللامعقول " الذي تشخصه المسرحية ، وكأنها تجسيد لهذا اللامعنى الذي يحكم ظاهر الوجود ، وكل ما يذكره الحكيم عنها أنه مدين لها بلحظة التوهج الدرامي^(١) التي شكلت لديه الحافز الإبداعي لكتابة المسرحية ، وذلك عندما شاهدها في الحديقة - في لحظة تأمل - إذ يقول إن " مسرحية يا طالع الشجرة قد نبعت فعلاً من تأملى لسحلية في حديقة " (٢) .

وإن لم يشرح لنا كيف كان ذلك ؟ أو يقل لنا ولا " فحوى " هذا التآكل ، ولكنها - بكل رموزها - شرعت تشاغب ألقه الإبداعي فترة ما لبثت خلالها - بما هي رمز واقعي ملموس - أن طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) بكل رموزها الاعتقادية وطاقاتها الإيحائية في الفولكلور العربي والمصري لتلعب دوراً تمثيلاً في رؤيته الفكرية في المسرحية، باعتبارها رمزاً غايته المعلنة :

" وهو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول " (٣) .

(١) انظر : مسرحية سميرة وحمدى ، أو الطعام لكل فم ، ص ١٩١ ، طبعة دار الكتاب اللبناني ،

١٩٧٣ .

(٢) توفيق الحكيم : مسرحية الطعام لكل فم ، ص ١٨٨ ، مكتبة مصر (١٩٦٣) .

(٣) نفسه : ص ١٨٨ .

لذلك لم يتردد في أن يطلق عليها في المسرحية اسم " الشيخة خضرة " وجعلها تقطن تحت شجرة دائمة الاخضرار (شجرة الحياة بكل رموزها السابقة) أو هكذا ظل يتمناها بطل المسرحية ؛ باعتبارها " معادلاً موضوعياً " موازياً أو جماعياً أو رمزاً " واقعياً " يربط بين عالمين : لا معقول ومعقول . أحدهما دنيوي (هو عالم الأحياء) والآخر أخروي (هو عالم السموات) ... وبهما تتكامل دورة الحياة (الميلاد والموت) (التجدد والفاء) (الوجود والعدم) وتتجلى الأسرار الكامنة في ثنائيات الوجود ، وهو ما يمكن أن تشير إليه رمزية السحلية في معتقداتنا الشعبية ، باعتبارها تقدم مفهومًا فولكلورياً أو تصوراً شعبياً للموت من حيث هو معاودة الاتصال بعد الانفصال الذي يمثله الموت ، ومن حيث الموت نفسه " أن تلقى وجه الله الكريم " .

ومن الجدير بالذكر أن السحلية هي البديل " الإسلامى " أو " العربى عن ذلك " الجعل المقدس " في الحضارة الفرعونية أو المعتقدات الشعبية في مصر القديمة وهو (الجمران) الذى كان يوضع فوق قلب الميت ، حتى يكون بمثابة أمر له نفوذ سحرى فعال ، يمنع القلب من أن ينم عن أخلاق المتوفى " أثناء محاكمته في العالم الآخر " (١) ، ومن ثم يحظى بالخلود .

هذه السحلية أيضاً رمز ذائع في المعتقد الشعبى العربى منذ أن كانت تحمل الماء إلى النبى إبراهيم لتروى أو بالأحرى لتخفف عنه لهيب النار عندما ألقى به النحرود في أتونها ، وقد باتت عندئذ برداً وسلاماً عليه . ثم تطور الرمز فأصبحت السحلية عند العامة هي ناقلة الماء إلى عالم الموتى عموماً ، ولذلك فهي تظهر أكثر ما تظهر بين المقابر لتروى أرواح الموتى ، كما يعتقد العامة ، فهي عندهم من هذه الناحية جسر أو رمز تراحم وتواصل بين عالم الأحياء المرئى أو الظاهر وعالم الموتى اللامرئى أو الخفى ، حيث يتداخل الزمان والمكان وتلغى المسافات بين المحدود والمطلق ، أى بين الدنيوى والأخروى ، كما يؤمنون به ، وأن هذا التواصل هو الذى يعطى للوجود الدنيوى المعنى والمنطق والقيمة ، ما دامت الدنيا " دار انتقال " و " جسر عبور " .

في الوقت نفسه فإن للسحلية رمزاً آخر في الفولكلور المصرى يؤكد هذه المقولة ، وهو أن السحلية تحمل مفتاح الجنة ، وهذا يعنى أنها على اتصال بعالم غير مرئى هو العالم الآخر ،

(١) انظر ، فجر الضمير (م.س) الفصل الخامس بالحساب في الآخرة ، ولا سيما ص ٢٨٢ .

وربما كان هذا المعتقد الشعبي المصرى هو الذى جعل من مشاهدة الحكيم للسحلية مثيراً
إبداعياً ، أو مُناصاً حافزاً ، رمزياً وفكرياً .

إنها - فى المسرحية ، كما هى عند العامة " جسر " يصل بين عالين متكاملين ومتصلين ؛
هما عالم الأحياء وعالم ما وراء القبور ، أو بين الدنيوى والأخوى . تماماً كالموت " معبر " من
القانى إلى الخالد ، وهى - فى الوقت نفسه " برهان " على عودة الروح إلى الجسد الميت ...
وإلا فما معنى أن تنقل الماء إلى الأرواح فى مملكة الموتى ؟ .

ويبقى أيضاً للون الأخضر الناضر ، بما هو لون السحلية أو الشبيخة خضرة ، دلالة
الفولكلورية فى المعتقد الشعبى على النماء والخصب والتجدد والبعث والخلود ، فضلاً عن
ديمومته أو رمزية التواصل بين عالم الأحياء ومملكة الموتى ، ومن هنا كان دعاؤنا الشعبى
بالسقى على القبور ، لديمومة الاخضرار ، ومن هنا أيضاً لا تخلو أضرحة الأولياء والقديسين ،
وملابسهم من اللون الأخضر ، باعتباره رمزاً للبعث والأمل فى حياة أخرى متجددة وخالدة
(إلى حد زعم العامة بأنهم أحياء فى قبورهم) . بل زعموا أيضاً أن الجن المؤمنين لا يلبسون
إلا ثياباً خضراء .

وفى الميثولوجيا المصرية كان اللون الأخضر هو لون أوزيريس عندما عاد للحياة ... أما فى
الإسلام ؛ فقد كان اللون الأخضر هو اللون المقدس للنبي ﷺ وصحابته (ومن هنا كان علم
المسلمين الأوائل أخضر اللون) ، فضلاً عن المعتقدات الدينية الشعبية التى ترتبط بالمخضر
عليه السلام باعتباره رمزاً شعبياً ودينياً للخلود والنماء والتجدد ، والحياة والروح ؛ ومن ثم
فهو لا يلبس أبداً من الثياب إلا " أخضر فى أخضر " على حد التعبير الشعبى .

نخلص من هذا كله إلى أن الحكيم استخدم السحلية أو الشبيخة خضرة باعتبارها عنصراً
فولكلورياً سيمولوجياً يشير إلى وجود عالين ؛ أحدهما دنيوى هو عالم الأحياء ، والآخر .
أخوى هو عالم الموتى ، وأن ثمة علاقة بين العالمين . تماماً كما يؤمن الحكيم أيضاً بوجود
زمانين ؛ أولهما الزمن الدنيوى أو الطبيعى ، والآخر الزمن الأزلى الأبدى السرمدى ، وهو
صفة الله وحده ، ويقول بوجود علاقة تداخل بين الزمن الطبيعى والزمان اللانهائى يعقدها
الموت الذى يعد معبراً إلى العالم الآخر والأخوى . وقد تجسدت هذه العلاقة فى السحلية التى
تنتقل بين العالمين ، حاملة (قرايين) الماء إلى الموتى فى العالم الآخر ، تأكيداً ورمزياً فولكلورياً
لوجود عالم غير مرتى ، ينبغى أن نقيم معه صلة أو توأماً مادام العالم عالين ؛ اللامعقول
الدنيوى والمعقول الأخوى ، غير سيمولوجية السحلية ، وليس عالماً واحداً ، هو الحياة

الأوروبية الحديثة ، وتيار مسرح العبث ... وأن هذه هي قناعة توفيق الحكيم ، وشتان ما بين " العبث " و " البعث " من وجهة نظره كشرقي مؤمن هضم ثقافة الغرب والشرق معاً .

لعل في هذا الرمز الفولكلوري ما يفسر لنا قول الحكيم بأنه مدين في إنتاج هذه المسرحية للسحلية ، دون أن يشرح لنا ذلك إلا من حيث سلوكها الظاهري (خاصة في مملكة الموتى) الذي تبدى له عندئذ سلوكاً لا معقولاً ، فهي أيضاً كائن حي شأنه شأن سائر الكائنات الحية محكوم عليها جميعاً بالفناء ، ولكن الموت نفسه ينطوي في الوقت نفسه على الحياة (البعث) مثلما تنطوي الحياة على (الموت) ، سنة الله في خلقه ، ولن نجد لسنة الله تديلاً .

وبهذا المنطق التواصلي بين العالمين جاءت شخصية الدرويش في المسرحية ، باعتبارها شخصية " شعبية " ذات " كرامات " خارقة ... تسمح له أن يكون وأن لا يكون في آن ، حضوراً وغياباً ، ظهوراً واختفاء ، بلا منطق أو تبرير كالسحلية سواء بسواء ، فضلاً عن لغته الرمزية ؛ المنطقية والتنبؤية في آن ، يضاف على أحداث المسرحية طابعاً لا معقولاً في الظاهر / الواقع ، ولكنه معقول في الباطن و " الحقيقية " بالمعنى الصوفي - وهو ما يرمى إليه الحكيم في الحقيقة أيضاً .

والآن بعد هذه الجولة بين شبكة العلاقات التي ينطوي عليها نص الحكيم والنص الشعبي وتعلقاته المعلنة أو المضرة (ابتداء من الأغنية بلغتها الرمزية ، الميثولوجية والصوفية ، وبكل ما تنطوي عليه من رموز كالشجرة والبقرة ، والدرويش صاحب الأغنية ومبدعها الشعبي) بالإضافة إلى بعض العناصر أو الموتيفات الفولكلورية التعضيدية أو المساعدة في إنتاج المعنى المسرحي كالسحلية أو الشبيخة خضرة ، ولنا أيضاً أن نضيف عناصر فولكلورية أخرى متعاقبة ومتقاطعة في فضاء المسرحية ، وتصادفنا كثيراً بين طبقات النص الحكيم ، قابضة هناك تضيء المشهد كله بدلالاتها وإيحاءاتها ووظائفها الجمعية ، ولكننا لم نشأ أن نقف عليها في هذا النمط التناسي ، لأنها دخلت في نسيج النص الحكيم على نحو ظاهر (في تناس معلن) وساهمت في إنتاج المعنى بشكل مباشر لا يخفى على أحد (١) .

(١) منها طقوس الولادة ، وأيضاً في أغنية السجود التي تكررت كثيراً في فضاء المسرحية رمزاً للميلاد المتجدد في دورة الأكران ، ومنها الأعداد الاعتقادية (كالرقم ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٩) والأشكال والأقوال السائرة والمعارف الصوفية والشعبية الدارجة والمحفوفة (الأكلشيهات) التي وردت على لسان الشخصيات في المسرحية ولا سيما الدرويش ... إلى غير ذلك من عناصر دخلت في نسيج النص المسرحي بكل طاقاتها الفولكلورية الإشارية والدلالية (أو الإيحائية والرمزية والاعتقادية والميثولوجية) وساهمت في تشكيل

أقول بعد هذه الجولة التي طالت أكثر مما ينبغي لها إنه يمكن لنا أن نخلص إلى ما يلي :

أولاً : أن أغنية (يا طالع الشجرة) في ضوء سياقها الثقافي الراهن فقدت وظائفها الأنطولوجية والصوفية ، وأصبحت مجرد أغنية من أغاني الأطفال الشعبية ، دون أن يفتن نقاد الحكيم إلى لغتها المحملة بالرموز الصوفية النفسية ، ومن ثم أصبحت لديهم أغنية بلا معنى ، أي عبثية الشكل والدلالة ، فصدقوا الحكيم وجاروه في تفسيره ، وأقصى ما فعلوه أنهم انصرفوا إلى رمز الشجرة في المسرحية دون الانتباه إلى رمزها المتماثل في الأغنية الشعبية ، مرة باعتبارها شجرة الخلود ، وقد فاتهم جميعاً أن الأغنية صوفية الأصل ، منطوية المعنى ، بالمنطق الذي يؤمن به الحكيم نفسه ، حيث لا اتجاه للإنسان المعاصر إلا بالعودة إلى الدين ، لا في شعائره - طقوسه الشكلية أو الظاهرة - وإنما في غايته الوجودية أو الروحية الأسمى .

ثانياً : وأن نص الحكيم (يا طالع الشجرة) قد تعالق مع هذه ازغنية بهذا المعنى الطفولي ، أي باعتبارها في زعمه نصاً عبثي الشكل والدلالة ، وقد وافقه النقاد على ذلك ، وقد ظل يؤكد ذلك أكثر من مرة ، وفي أكثر من كتاب ، وظل يتساءل : هل لهذا النص معنى ؟ وليس ثمة من جواب لديه ، إن صدقاً وإن زعماً ، وهو زعم لا أخال الحكيم ينكره .

ثالثاً : وإن الأغنية في ضوء تفسيرنا لها تبدو عبثية الشكل - إذا التزمنا بظاهر اللفظ / النص ، ولم تنتبه إلى لغتها الرمزية المكثفة والمكتنزة بالدلالات الصوفية - ولكننا إذا انتبهنا إلى نص الأغنية كاملاً الذي لم يذكره الحكيم وجدنا (المعنى الروحي) الذي يبحث عنه الحكيم كاملاً في الأغنية ، ومن ثم فهي أغنية ذات معنى ، إنها عندئذ أغنية عبثية الشكل ورمزية البناء . منطوية المعنى / الدلالة ، وليست - كما يقول الحكيم ونقاده - عبثية الشكل والمعنى .

رابعاً : ومعنى هذا - على مستوى الرؤية العميقة - إن ثمة تعالقاً مضمراً بين نص الحكيم والنص الشعبي ، وأن ثمة تماثلاً بينهما على مستوى شبكة العلاقات الفنية والدلالية ،

« الرؤية الدرامية البنائية والدلالية للنص الحكيم ، حيث احتشد لها الحكيم في المسرحية على نحو يؤكد التماهي أو التماثل في إنتاج المعنى الصوفي أو الروحي الذي تسعى المسرحية إلى تكديده .

فالنصان كلاهما عبثى الشكل منطقي المعنى لا معقول في صياغته أو تركيبه ، معقول في دلالاته . بعبارة أوضح : إن دلالة الشكل والمعنى التي أنتجها النص الحكيم تتفق تمامًا مع دلالة الشكل والمعنى الكامنة والكائنة في النص الشعبي ، وتتماهى الرؤية الذاتية للعالم عند الحكيم مع الرؤية الجمعية الشعبية للعالم في الأغنية ... بما هي رؤية صوفية محملة بالمعنى الوجودي المتكامل ، وغايتها المعرفية الإيمان بالله والبعث والخلود .

فبماذا نسمى هذا النوع أو النمط من التناص الذي لم يدخل في نسيج النص - مورفولوجيا أو بنائياً - بشكل تناص مباشر ، ولكنه محفز قائم في ذهن الحكيم ورؤيته الإبداعية من قبل إنتاج النص المسرحي ، وظل قابلاً كذلك في الخلفية الإبداعية والفكرية لديه لحظة تخلق أو إنتاج المسرحية (يا طالع الشجرة) : مؤكداً على تلك المفارقة القائمة بين عبث ظاهر ومعنى خفي للوجود ، متناصاً بذلك - فنياً ودلالياً - مع النص الشعبي (الأغنية) على نحو غير مباشر أو " متعین " في نسيج النص المسرحي ، وهو ما دفعنا إلى أن نطلق عليه - إجرائياً - مصطلح " الميتا تناص " وهنا تكمن عبقرية الحكيم في مثل هذا النمط الخفي من التناص الذي لم ينتبه إليه نقاد الحكيم ودارسوه من قبل .

ربما كان الأمر سهلاً ميسوراً في أقطاب التناص السابقة ، حيث كان التعالق فيها مع النص الشعبي تعالقاً مورفولوجياً يشكل جزءاً من نسيج النص المنتج (بفتح التاء) . أما وجه الصعوبة هنا فيمكن في أن لا تقاس مباشرة معلناً أو مضمراً بين (يا طالع الشجرة) المسرحية ، و (يا طالع الشجرة) الأغنية اللهم إلا في سيميولوجياً العنوان المشترك بين النصين ، وما ينطوي عليه هذا العنوان (يا طالع الشجرة) ، بما هو رمز استعاري مكثف ، من وظائف دلالية وجمالية وفنية تؤكد " التعالق " النصي ، ولا تنكره وتحيل عليه . وتوجه الدلالة المركزية للنص ، وهنا تكمن عبقرية العنوان في النصين - المسرحي والغنائي - بما هو عتبة من عتبات النص وأهم مفاتيحه ، وبما هو الإشارة الأولى التي يرسلها النص باتجاه المتلقى خاصة بعد بيان التفسير الأنطولوجي في جانبه الميثولوجي والصوفي للأغنية ، وتعالقه الفني الدلالي العميق أو الباطني مع النص المسرحي .

ومن ثم فنمط التناص هنا الذي أطلقنا عليه اصطلاح الميتاتناص لا يقوم على عناصر نصية " معنية " أو " متضمنة " في النص الحكيم ، معلنة أو مضمرة ، حتى يمكن " القبض "

عليها وتحديدتها أو الإفصاح عنها ، تمهيداً لمقارنتها ومقارنتها وظيفياً : تماثلاً أو تعارضاً أو تحولاً ، على نحو ما رأينا في أقطاب التناص السابقة ، بما هي جزء من نسيج النص .

إن التناص أو التعالق النصي الأساسي هنا تناص " ما ورائي " أي كامن أو كائن فيما وراء النصوص نفسها ، السابقة واللاحقة ، وقائم بينهما من خلال التوازي أو التماثل الفني والفكري ، أعنى في الشكل العبثي والمعنى المنطقي . ومن خلال هذا التوازي أو التتابع أو التماثل الفني والدلالي أمكن للنص الشعبي أن يساهم في إنتاج الدلالة من ناحية ، وتعضيد المذهب أو الاتجاه العبثي للمسرحية من ناحية أخرى ، من حيث هي نص متعين يستحضر فلسفة النص الشعبي واتجاهه الفني في آن (١) ، ويحذو حذوه فكرياً وجماليّاً ، دون أن يتناص معه (لفظياً أو بنائياً) . من هنا آثرت أن أطلق على هذا النوع من التناص نعت " الميتما - تناص " باعتباره تناصاً خاصاً يتحقق فيما وراء النصوص المناصّة والمتناصّة معها ، على نحو غير مباشر ، وليس في ملفوظ النصوص ذاتها ؛ ريثما يعهد نقاد علم النص مصطلحاً تقديماً مناسباً له .

ثمة إشارة أخيرة على غاية الأهمية ؛ وهي أن الحكيم في تناصه الفكري أو الصوفي مع الأغنية لا يدعو إلى صوفية الأغنية ، بما هي صوفية شعبية ، وإنما يدعو - بقدر ما يعنى - صوفية كبار المتصوفة المسلمين ، بما هي تجربة ذاتية (فكرية أو روحية أو عرفانية) . ذلك أن الطريق إلى الله - في رأيه - لا يحتاج إلى طبول وبيارق ، ولكن التصوف الحقيقي تجربة ذاتية غايتها تجاوز الدنيوي إلى الأخرى ، ضمن رؤية شعولية تكاملية للكون والحياة والوجود .

وبهذا يكون التناص الحكيمي - على المستوى الدلالي - قد تجاوز المعنى الشعبي للتصوف إلى المعنى الفكري أو الفلسفي للتصوف كما يدعو إليه الحكيم ، وعلى نحو يذكرنا بتجربة حمى بن يقظان الروائية لابن طفيل الأندلسي ، وتجارب كبار المتصوفة وذوي البصيرة النافذة

(١) لايعنى هذا أن الحكيم لم يتأثر بالشكل العبثي المهيم على المسرح الأوروبي عند إنتاج الحكيم لهذه المسرحية ، ولكنه حاول أن يجد لتيار العبث الغربي أصولاً أو جذوراً عربية يمكن غرسها ورعايتها وتطويرها في النهضة المسرحية الواعدة آنذاك في مصر ، ليتجاوز بذلك التبعية " الفنية والحضارية للغرب ، ويستبدل الإبداع بالاتباع ، ضمن المشروع المسرحي للحكيم " .

من الفلاسفة في الإسلام ، ولعل هذا يفسر لنا سر إعجاب الحكيم بأفكار ابن طفيل وابن سينا وابن رشد والسهروردي وفريد الدين العطار وابن عربي وغيرهم ممن تناولوا موضوع " الإيمان الكوني " في مؤلفاتهم الروحية الكبرى عن " الإنسان الكامل " على نحو ما ذكرنا من قبل ، وحيث يتميز الإسلام بروحه الكونية التي تعترف بكل الرسل ، وبرؤيته الشمولية التي تنفتح على الكون وتدعو إلى قراءته قراءة سيميولوجية حرة واثقة .

في مختتم قراءتنا لمسرحية (يا طالع الشجرة) يبقى أن نسجل لهذه المسرحية الطليعية خمسة أمور هي :

الأول : أن المسرحية مضادة فكرياً للمسرح العبثي الغربي ؛ برغم مراكبتها وانتمائها فنياً إليه (من حيث الشكل لا الفكر) . وأنها أيضاً - على مستوى التناسخ الذاتي - متعاقبة مع نصوص مماثلة أخرى للحكيم نفسه (١) ، انطلاقاً من مرجعيته الثقافية الشرقية الإسلامية ذات الرؤية المؤمنة بالغيب التي تصل بالإنسان وبالإنسانية إلى آفاق الكونية وأعتاب الألوهية ، على نحو يؤكد به الحكيم أنه معارض - فكرياً وجمالياً - لفلسفة التيار العلمي الغربي (وما كان له أن يعارضه إلا من خلال استحضار هذا الفكر " العدمي " وفهمه وهضمه واستيعابه ومن ثم تجاوزه ومعارضته) مستحضراً في الوقت نفسه خطأ دفاعياً صلباً قرأه ثقافته الإسلامية ومعطياتها الدينية والروحية والفلسفية في الكون والوجود ، والبعث والخلود ، فضلاً عن نزعتة الإيمانية الروحية الصوفية وذلك ضمن رؤية جدلية فاعلة لا منفصلة .

وهذا يعني أن خلاص الإنسان المعاصر يكمن في معرفته لنفسه ، وفي معرفته لربه ، وفي معرفته لكونه ، معرفة صحيحة قوية حتى يمكنه أن يتوافق مع نفسه في سلام ، وأن يتخافق مع الألوهية في إيمان ، وأن يتوافق مع الكونية في أمان .

الثاني : أن التجريب في مسرحية يا طالع الشجرة ينطوي على مفارقة طريفة ، قياساً إلى التجريب الغربي ، فالتجريب ، في الغرب قائم على قاهي الشكل والمضمون معاً

(١) من هذه النصوص : مسرحية بيت التمل (١٩٥٠) ومسرحية في سنة مليون (١٩٥٣) ، ومسرحية الطعام لكل فم (١٩٦٣) وحديث مع الكواكب (١٩٧٤) ومسرحية الدنيا رواية هزلية (١٩٧٤) انظر : اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم (م.س.) ص ٣٩ وما بعدها .

باعتبارهما نتاج بنية فلسفية وفنية واحدة ، وحيث لا معنى للفصل بين الشكل والمضمون ، إستمولوجياً أو إبداعياً ، أما التجريب عند الحكيم فقائم على الشكل فقط ، والشكل غير برىء ، عن فلسفته أو مضمونه . فكيف تسنى له الجمع بين الشيء ونقيضه ، أو بين الشكل اللامعقول وفلسفته أو مضمونه المعقول ؟ يبدو أن الحكيم اتخذ - وخذعنا معه - مسرح العبث العربى ، حيث أراد أن يكون مسرحه " لامعقول " الشكل دون المضمون ، يقول :

"أنا أو من باللامعقول من حيث الشكل ، ولكن المضمون معقول " .

وهنا تكمن المفارقة أو " اللامعقول " نفسه فى محاكاة الشكل العبثى الذى جاء - أصلاً - تَجَلِيًا فنيًا وترجمة إبداعية للفكر العبثى نفسه الذى يؤمن بعيشية الوجود ومأساة الإنسان العاجز أمام مصيره ، أى أن الاتجاه العبثى اتجه فلسفى قبل أن يكون اتجاهًا أو شكلاً فنيًا ، وعندئذ لا معنى للتجاوز مع شكله دون مضمونه ؛ حتى وإن سعى الحكيم إلى معارضته .

والطريف أن مثل هذا المأزق لم تقع فيه الأغنية الشعبية ، فهى ليست عبثية الشكل ولا هى عبثية المضمون بعد أن وقفنا على رموزها الصوفية التى تناص معها الحكيم مضمونًا لا شكلاً كما رأينا ، على حين أنه تناص مع تيار العبث الغربى شكلاً لا مضمونًا ، الأمر الذى أوقعه فى مثل هذا المأزق ، حيث لا شكل بريئًا عن مضمونه أو منفصلاً عنه ، والتناص بدهة يكون فى المضمون ، وكلنا يعلم أن لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم فى المتناس والوجه إليه ، وهو هادى القارىء والمشهد لإدراك النص وفهمه تبعًا لذلك .

السؤال الثالث : إن مراوغة الحكيم لقارنه فى هذه المسرحية هى - فى رأينا - مراوغة نصية إيجابية ، وفيها تكمن عبقرية الحكيم المراوغة فى هذه المسرحية (يا طالع الشجرة) بما هى نص مفتوح ، قابل للتأويل وللتعدد القرائى ، وبما هى نص لا يستسلم بسهولة للقراءة أو التلقى (العرض المسرحى) . ولعل أهم أشكال المراوغة فى هذا النص لا تكمن فى التناص الخفى أو المضمرة والماورائى - الميتا تناص - مع الأغنية فحسب كما ظننا الحكيم فى عتبات المسرحية ، بل تكمن أيضًا فى مراوغة النص نفسه والتى

تقوم على " المفارقة " بين الشكل العيشي والمضمون المنطقي ، أو بين الظاهر والباطن ، والمعلن والكامن ، غير أن القارىء الخبير والمزهل ، الجاد والصبور ، المبدع (المنتج) وليس القارىء العادى (المستهلك) يستطيع فى تعامله مع هذا النوع من النصوص الحكيمية أن يستنتجها وهى فى حالة المراوغة ، فالنص المسرحى هنا يشير إلى مفاتيحه التى ترشدنا إلى المداخل المؤدية إلى باحاته وأعماقه ، وتساعدنا على الولوج إلى معنى . ومثل هذه الإشارات ، وما أكثرها ابتداء من العنوان الصوفى وانتهاء بالهاتمة مروراً بمعجمها الروحى أو الصوفى وبحقولها الدلالية العقلية والإيمانية ، وبقراءة المعنى الغائب عن السياق (المتخيل أو اللامرئى) الذى ينبغى البحث عنه مثل هذه الإشارات هى التى تتيح للقارىء المنتج أن يغوص فى أعماق النص المسرحى وأن يستخرج كنوزه المظلمة ، فيتمكن من النص والأخذ به ، وأن يتجاوز اللامعقول إلى المعقول ، وأن يتخطى عيشية الشكل إلى منطقية المضمون ، ولعل الحكيم يشاركه بحبيب محفوظ خاصة وأنه يعد رائد مثل هذه المراوغات النصية أو النصوص المراوغة (المفتوحة) فى المسرح العربى الحديث والمعاصر .

الرابع : أن نص الحكيم - بهذا المعنى - جاء على مستوى التناص أو السياق الخارجى نصاً منفتحاً على بنية مجتمعية مشتركة تعود إلى فترة بداية الستينيات وخطابها المعرفى والفكرى والثقافى والاجتماعى المصرى والعربى ؛ باعتبارها فترة البحث عن "الهوية" الثقافية الموزعة آنذاك بين أقصى اليمين الأصولى وأقصى اليسار الشيوعى . والمشتتة بين القيم المادية والقيم الروحية ، ولذلك ليس محض مصادفة - على مستوى التناص الذاتى مع السياق الإبداعى السائد - أن يكتب بحبيب محفوظ - على سبيل المثال - فى هذه الفترة روايته الشهيرة أولاد حارتنا مسلسلته فى جريدة الأهرام (من ٩/٢١ - ١٩٥٩/١٢/٢٥) ثم نشرت كاملة فى مطالع ١٩٦٠ ، وأن يكتب أيضاً مجموعته القصصية دنيا الله سنة ١٩٦٢ ورواية الطريق سنة ١٩٦٤ ، والشعاذ سنة ١٩٦٥ ، ويتصاحب خطابها الفكرى حول أزمة البحث عن الوجود الروحى ، والرؤية الكلية للوجود ، وحتمية التواصل مع " زعبلاوى " و " سيد سيد الرحيمى " أو الشجرة التى يتحقق فى ظلها الحرية والكرامة والسلام " على حد قول بحبيب محفوظ ، بتزعمته

الصوفية المعروفة^(١) ، وحتمية فتح نافذة على العالم الروحي لتجاوز المعجز البشرى أمام المصير المحتوم فى روايته ألف ليلة وليلة (١٩٧٩) ولتجاوز الخواء الأنطولوجى والروحى ، وعالم الظواهر الحسية إلى عالم " الأشياء فى ذاتها " Noumena أو الوجود الخالص ، من حيث أنه مفاير لعالم الظواهر الواقعية أو الطبيعية الذى يجب أن يعل ذلك الفراغ الروحى^(٢) .

الخامس : أن النصوص الشعبية الأخرى فى مسرحية (يا طالع الشجرة) التى تعالق معها الحكيم - فى تناص ظاهر - جاءت تسيجة وعى معرفى ونقدى بها وبوظائفها الفولكلورية ، قبل أن تكون مخزوناً ثقافياً موروثاً (على صورته الأولية أو الشعبية) فى ذاكرته النصية ، فأعاد اكتشافها ، وقام بتطويرها فنياً ، وتفجيرها دلاليًا ، على نحو تفاعلى جدلى ، استطاعت معه هذه النصوص الشعبية أن تتجاوز معطياتها الفولكلورية التقليدية إلى معطيات فكرية وفلسفية معاصرة ، وهنا تكمن حيوية التناص الفولكلورى وتعدد أقطب عند الحكيم .

(١) انظر : محمد جبريل ، نجيب محفوظ - صداقة جيلين ص ١٦٢ وما بعدها ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٣ . ومن المعروف أن علاقة نجيب محفوظ بالصوفية تعود إلى عام ١٩٣٤ عندما سجل رسالته فى الماجستير عقب تخرجه من قسم الفلسفة بجامعة القاهرة عن التصوف الإسلامى .

(٢) انظر للأهمية : وفاء إبراهيم : الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ (قراءة فلسفية لوضع أعماله) . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ .

خلاصة وتركيب

فى ضوء هذه الدراسة المطولة عن " توفيق الحكيم والأدب الشعبى " يتأكد لدينا - أو هكذا أرجو - أن الحكيم مدين فى تحقيق " مشروعه المسرحى " للأدب الشعبى خصوصاً والفن الشعبى عمومًا ، فى أهم مفاصله التكوينية أو التأسيسية والتجريبية على مستويات ثلاث هى :

(١) المستوى الموضوعاتى : فى اختيار الموضوعات والنماذج الإنسانية الشعبية " أقتمة مسرحية " فى مجال التأليف ، لغايات معاصرة : فكرية وسياسية .

(٢) المستوى التجريبي : فى اختيار اتجاهات فنية شعبية موازية لأهم الاتجاهات أو المدارس والمذاهب المسرحية الغربية آنذاك .

(٣) المستوى التأصيلى : فى اختيار قوالب ثقيلية شعبية يمكن من خلالها تشكيل "قالبنا المسرحى " المفارق للقالب الغربى عمومًا ومسرح العلبة الإيطالية خصوصًا ، وعلى نحو يمكن معه غرس هذا القالب " الشعبى " فى خطابنا المسرحى الحديث .

وبهذه المستويات الثلاثة يمكن الخروج بالظاهرة المسرحية العربية عمومًا والمشروع المسرحى للحكيم خصوصًا من دوائر التبعية الغربية : موضوعًا وتجريبيًا وتأصيلًا . وإن كان ثمة غايتان أخريان ، على المستوى الثانوى للدراسة .

الأولى : أن الحكيم ليس " رائد " المسرح العربى الحديث فحسب ، بل هو أيضًا " رائد " فولكلورى من رواد الدعوة إلى العناية بالأدب الشعبى والفنون الشعبية ودراستها ورد الاعتبار لها .

الأخسرى : لعل في اعتصام الحكيم بترائه الشعبي ، منذ سنوات " تكوينه الفولكلورى " المبكر ما يخفف من غلواء الاتهام الموجه للحكيم بتبعيته للشقافة الغربية وتنكره لثقافته العربية . وقد رأى أن المكون الفولكلورى للمثقف العربى هو خط الدفاع الأول فى مواجهة الآخر ، والحيلولة دون التماهى فيه ، شأنه فى ذلك شأن كل مثقفى التنوير فى بلادنا . وهو رأى لا يزال قائماً بقوة ، خاصة فى عصر العولمة .

المصادر والمراجع

إبراهيم درديري : تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث . الرياض ١٩٨٠ .
أحمد سخسوخ : توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
١٩٩٩ .

_____ : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .
أحمد شمس الحجاجي : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، دار الثقافة ، القاهرة ،
١٩٧٥ .

أحمد صقر : توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، مركز الإسكندرية للكتاب ،
١٩٩٨ .

أدولف إرمان : ديانة مصر القديمة ، ترجمة عبد المنعم أبو بكر وآخرون ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .

إسماعيل أدهم : الأعمال الكاملة ، ج ١ : أدباء معاصرون ، إعداد وتحرير أحمد الهواري ،
دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .

بول شاذول : المسرح العربي الحديث ، رياض الريس للنشر ، لندن ، ١٩٨٩ .

توفيق الحكيم : أوبريت على بابا (١٩٢٦) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة

- رواية عودة الروح (١٩٣٣) .

- مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) .

- مسرحية شهرزاد (١٩٣٤) .

- محمد (ﷺ) سيرة حوارية (١٩٣٦) مكتبة مصر .

- عصفور من الشرق (١٩٣٨) .

- تحت شمس الفكر (١٩٣٨) مكتبة مصر (ب.ت) .

- نهر الجنون (١٩٣٨) المسرح المتنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٦ .

- أشعب ملك الطفيليين (١٩٣٨) مكتبة مصر (ب.ت) .

- مسرحية سليمان الحكيم (١٩٤٣) مكتبة مصر (ب.ت) .

- زهرة العمر (١٩٤٣) مكتبة الآداب (ب.ت) .

- شجرة الحكم (١٩٤٥) مكتبة مصر (ب.ت) .
- فن الأدب (١٩٥٢) مكتبة مصر (ب.ت) ودار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٤ . أرني الله ، قصص فلسفية (١٩٥٣) مكتبة مصر .
- التعاودية (١٩٥٥) مكتبة مصر (ب.ت) .
- مسرحية الصفقة (١٩٥٦) مكتبة مصر (ب.ت) .
- المسرح المنوع (١٩٥٦) مكتبة الآداب . القاهرة .
- مسرحية السلطان الخائر (١٩٦٠) مكتبة مصر (ب.ت) وطبعة مكتبة الآداب بالقاهرة ، ١٩٦٢ . مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) الشركة العالمية للكتاب ، بيروت (ب.ت) .
- مسرحية الطعام لكل لم أو سميرة وحمدى (١٩٦٣) .
- مسرحية مصير صرصار (١٩٦٦) مكتبة مصر (ب.ت) .
- سجن العمر أو حياتي (١٩٦٤) دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٤ .
- قالبنا المسرحي (١٩٦٧) مكتبة مصر (ب.ت) .
- مجلس العدل (١٩٧٠) مكتبة مصر (ب.ت) ومكتبة الآداب، القاهرة ١٩٧٢ .
- عودة الوعي (١٩٧٤) مكتبة مصر (ب.ت) .
- أدب الحياة (١٩٧٦) مكتبة مصر (ب.ت) .
- بين الفكر والفن ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- مختار تفسير القرطبي (١٩٧٧) مكتبة مصر .
- التعاودية مع الإسلام والتعاودية (١٩٨٣) مكتبة مصر (ب.ت) .
- الأحاديث الأربعة (فكري ديني) مكتبة مصر (١٩٨٣) .
- شجرة الحكم السياسي (١٩٨٥) مكتبة مصر (ب.ت) .
- يقظة الفكر ، مكتبة مصر (ب.ت) .
- حوارى الفيلسوف ، كتاب أخبار اليوم ، القاهرة ، (ب.ت) .
- حوارى قال لى (مقالات) (١٩٣٨) ، مكتبة مصر .
- حوار الحكيم (رواية) (١٩٤٠) ، مكتبة مصر .
- الحمير (مسرحية) (١٩٧٥) ، مكتبة مصر .

- تسعديت آيت حمودي : أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحدائق ، ١٩٨٦ .
- التنوخى (أبو على القاضى ، المحسن بن أبى القاسم) : الفرج بعد الشدة ، مكتبة الخانجي بمصر ، ١٩٥٥ .
- جاير عصفور : آفاق العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .
- جارك دريدا : الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب (١٩٨٨) .
- ابن الجوزى : أخبار الحكماء ، مطابع الأهرام ، القاهرة (ب.ت) .
- جورج بوزنر وآخرون : معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .
- جوستاف لوبون : الحضارة العربية ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهى - دار توبقال ، ١٩٩١ .
- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، بغداد ، (ب.ت) .
- _____ : أطراس (الفصل الأول) ترجمة محمد خير البقاعى ، مجلة علامات ج ٢٥ ، ٦م جده ، ١٩٧٧ .
- أطراس (الفصل الأول) ترجمة المختار الحسينى ، مجلة علامات ، ج ٢٥ ، ٧م ، جده ، ١٩٧٧ .
- جيمس هنرى برستيد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (سلسلة المصريات) ط ١٩٩٩ .
- حسن بحرأوى : المسرح المغربى ، بحث فى الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٤٤ .
- حسن عطية : الثابت والمتغير ، دراسات فى المسرح والتراث الشعبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- رولان بارت : نظرية النص ، ترجمة منجى الشعلى وآخرين ، حوليات الجامعة التونسية ، ع ٢٧ ، تونس ، ١٩٨٨ .
- السبكى (عبد الوهاب) : طبقات الشافعية الكبرى ، ج ٥ ط ١ المطبعة الحسينية ، القاهرة (ب.ت) .

- سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، جامعة
الدول العربية ، ١٩٧٣ .
- سعد الدين ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٨٨ .
- سعيد الناجي : التجريب في المسرح ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨ .
- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ .
- صالح سعد : تقاليد الكوميديا الشعبية ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
- صلاح طاهر : أحاديث مع توفيق الحكيم ، دار الكتاب ، القاهرة ١٩٧١ .
- صلاح قسطل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ع ١٦٤ ، أغسطس ١٩٩٢ ،
الكويت .
- _____ : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة (١٩٩٠)
- طه حسين : أحلام شهرزاد ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- عبد الحميد يونس : معجم القولكلور ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- عبد الكريم برشيد : المسرح الاحتفالي ، الدار الجماهيرية للنشر ، ليبيا ، ١٩٩٠ .
- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي ، مقاربات نقدية في التناسخ والروى والدلالة ، المركز
الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٠ .
- عبد اله شقرون : فجر المسرح العربي بالمغرب ، تونس ، ١٩٩٨ .
- عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير (ط٣) دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣ .
- _____ : ثقافة الأسئلة ، (ط٣) دار سعاد الصباح للنشر ، الكويت ، ١٩٩٣ .
- _____ : تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ (١٩٨٧) .
- ابن عرب شاه : فاكهة الخلفاء ، ومفاكهة الظرفاء ، تحقيق محمد رجب النجار . دار سعاد
الصباح للنشر ، الكويت ، ١٩٩٨ .
- علي الراعي : فن الكوميديا من خيال الظل إلى الريحاني ، دار الهلال ، ١٩٧١ .
- _____ : المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٠ .
- _____ : الكوميديا المرتجلة ، دار الهلال ، ١٩٦٨ .
- علي عقله عرسان : وقفات مع المسرح العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٦٨ .

_____ : الظواهر المسرحية عند العرب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،
١٩٨١ .

فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي ، دار الرشيد ، بغداد ،
١٩٨٠ .

فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربي ، كتب للجميع ، ع ١٤٩ ، القاهرة ١٩٦٠ .

فرانسوا دوما : حضارة مصر الفرعونية ، ترجمة ماهر جويجاتي ، المجلس الأعلى للثقافة ،
القاهرة ١٩٩٨ .

فاروق خورشيد : الموروث الشعبي في المسرح ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٢ .

فيليب سيرنج : الرموز في الفن والأديان ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق ،
سوريا ، ١٩٩٢ .

كامل كيلاني : سارق الخمار وقصص أخرى ، دار مكتبة الأطفال ، القاهرة ١٩٤٤ .

كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة
١٩٩٣ .

ماكس شابيرو : معجم الأساطير ، ترجمة حنا عبود ، دار الكندي ، بيروت ١٩٨٩ .

مجهول المؤلف : الأسد والغواص ، حكاية رمزية من القرن الخامس الهجري ، بعناية
رضوان السيد ، دار الطليعة ، ط ٢ بيروت ، ١٩٩٢ .

محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٩ .

محمد رجب النجار : جعنا العربي وفلسفته في الحياة والتعبير ، عالم المعرفة ، الكويت
ط ١ (١٩٧٨) .

_____ : أبو زيد الهلالي ، الرمز والقضية - دار القيس - الكويت ١٩٧٩ .

_____ : التراث القصصي في الأدب العربي ، مقاربات سوميوسردية . ذات
السلاسل ، الكويت ١٩٩٥ .

_____ : نصوص أدبية (بالاشتراك) دار النشر الجامعي ، الكويت ، ١٩٩٧ .

محمد عبد الرحمن يونس (وآخرون) : تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر
والحديث ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٩٥ .

محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، دار الهلال ، ١٩٧١ .

محمد عمران : ألعاب الأطفال وأغانيتهم في مصر ، دار الفتى العربي ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- _____ : فى النقد المسرحى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
- محمد كمال الدين : رواد المسرح المصرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .
- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجىة) التناضى المركز الثقافى العربى .
الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
- _____ : دينامية النص ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
- محمد مندور : المسرح التثرى ، نهضة مصر ، القاهرة (ب.ت) .
- _____ : مسرح توفيق الحكيم ، نهضة مصر ، القاهرة (ب.ت) .
- محمد يوسف نجيم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ط٢ ، دار الشقافة ، بيروت ،
١٩٦٧ .
- محمود تيمور : طلائع الفن المسرحى ، مكتبة الآداب ، القاهرة (ب.ت) .
- محمود حامد شوكت : الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث ، دار الفكر العربى ،
القاهرة ، ١٩٧٠ .
- نجوى عانوس : المسرح الضاحك ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٨٩ .
- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ .
- _____ : المسرح بين النص والعرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩ .
- نوال زين الدين : اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٩٨ .
- هاملتون (وآخرون) : المجتمع الإسلامى والغرب ، ترجمة أحمد عبد الرحيم مصطفى
(وآخرين) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ .
- وقاء إبراهيم : الفلسفة والأدب عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٧ .
- ياروسلاف تشرنى : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة أحمد قدرى ، دار الشروق ، القاهرة ،
١٩٩٦ .
- يعقوب لاندو : تاريخ المسرح ، ترجمة يوسف عوض ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- يوسف إدريس : نحو مسرح عربى ، مطبعة الوطن العربى ، بيروت ، ١٩٧٤ .

المقالات والدراسات المنشورة في مجلات علمية متخصصة :

- إبراهيم حمادة : توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي ، مجلة ، عالم الفكر ، م ٢٠٢ ، ع ٣٤٠ ، إبريل ١٩٨٢ الكويت .
- سيد علي إسماعيل : مصطفى ممتاز بين الحياة والفن ، مجلة البيان ، ع ٣٤٤ مارس ١٩٩٩ ، الكويت .
- عبد الفتاح قلعه جي : نحو مشروع آخر في المسرح العربي ، مجلة الفكر العربي ، ع ٦٩ (يوليو ١٩٩٢) معهد الإنماء العربي ، بيروت .
- عبد الكريم برشيد : الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس ، مجلة الفكر العربي ، ع ٦٩ (يوليو ١٩٩٢) معهد الإنماء العربي ، بيروت .
- عبد المجيد شقرون : خصوصية الخطاب ، خصوصية القراءة ، مجلة البيان ، ع ٣٥٧ ، إبريل ٢٠٠٠ الكويت .
- محمد رجب النجار : مصادر دراسة الفولكلور في التراث العربي ، مجلة عالم الفكر م ٢١ ، ع ٢ ، أكتوبر ١٩٩١ ، الكويت .
- محمد مسكين : المسرح العربي الحديث ، مجلة الوحدة ع ٩٤ يوليو ١٩٩٢ المجلس القومي للثقافة العربية .
- مصطفى رمضاني : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، مجلة عالم الفكر ، م ١٧ ع ٤ يناير ١٩٨٧ ، الكويت .
- مفيد الخوامدة : المسرح العربي ومشكلة التبعية ، مجلة عالم الفكر م ١٧ ع ٤ يناير ١٩٨٧ ، الكويت .
- نديم معلا : التجريب في المسرح العربي ، تبعية أم تشاقتف ، مجلة الكويت ع ١٩٣ ، نوفمبر ١٩٩٩ ، الكويت .

المحتوى

الصفحة

٥	إضاءة وتأسيس :
٢٣	أولاً : التكوين الفولكلورى للحكيم :
٢٣	- مرحلة التنشئة الاجتماعية (فولكلوريا) :
٢٩	- مرحلة التنشئة الثقافية (فولكلوريا) :
٣٥	ثانياً : الحكيم والبحث عن منابع جديدة لمشروعه المسرحى :
٣٥	- الحكيم والرعى الفنى والتاريخى والمعرفى بالأدب الشعبى :
٤٢	- الحكيم والرعى الفنى والنقدى بالفن الشعبى :
٦١	- تجليات الاستجابة الفولكلورية فى المشروع المسرحى :
٨٥	ثالثاً : أقطاب من التناص الفولكلورى : :
٨٩	- مسرحية نهر الجنون وقط التماهى النصى : :
١٠٥	- مسرحية مجلس الصلح وقط التوالد النصى :
١٢٠	- مسرحية السلطان الحائر وقط التناص المضمرة :
١٣٢	- مسرحية يا طالع الشجرة وقط الميثا-تناص :
١٣٤	* فعل التجريب المسرحى وتجاوز عقدة الاتباع :
١٣٩	* الفرق بين مسرح الميث الغربى ومسرح اللامعقول العربى :
١٤٣	* حدود العقل وأفاق الإيمان عند توليق الحكيم :
١٥٧	* مسرحية يا طالع الشجرة والبحث عن المعنى :
١٨٦	* أفاق التناص بين المسرحية وأغنية يا طالع الشجرة :
١٩٢	التفسير الميثولوجى لأغنية يا طالع الشجرة :
١٩٥	التفسير الصرفى لأغنية يا طالع الشجرة :
٢٠٥	التفسير الفولكلورى للسحلية (الشيخة خضرة) :
٢١٧	خلاصة وتركيب :
٢١٩	المصادر والمراجع :

رقم الإيداع ٤٢٩٤ / ٢٠٠١

التسجيل الدولي 4-052-322-977 I.S.B.N.

دار روزانه بنت للطباعة، ص. ٧٩٥٢٣٦٢ - ٦٩٤ - ٧٩٥
٤٢ شارع توبار - باب الشرق



دكتور محمد رجب النجار



توفيق الحكيم والأدب الشعبي

أبحاث من التناسخ الفولكلوري

Bibliotheca Alexandrina



0354153



للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

To: www.al-mostafa.com